

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

MAURÍCIO RODRIGUES PEREIRA

**A FOTOGRAFIA DE MODA DE TIM WALKER: UMA ANÁLISE
FOTOGRAFICA À LUZ DAS EXPRESSÕES DO SURREALISMO**

Porto Alegre

2014

MAURÍCIO RODRIGUES PEREIRA

**A FOTOGRAFIA DE MODA DE TIM WALKER: UMA ANÁLISE
FOTOGRAFICA À LUZ DAS EXPRESSÕES DO SURREALISMO**

Trabalho de conclusão do curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Andrea Brächer

Porto Alegre

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado **A FOTOGRAFIA DE MODA DE TIM WALKER: UMA ANÁLISE FOTOGRÁFICA À LUZ DAS EXPRESSÕES DO SURREALISMO**, de autoria de **Maurício Rodrigues Pereira**, estudante do curso de **Comunicação Social – Publicidade e Propaganda**, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 24 de novembro de 2014

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Prof^ª. Dr^ª. Andrea Brächer

CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues Pereira, Maurício
A FOTOGRAFIA DE MODA DE TIM WALKER: UMA ANÁLISE
FOTOGRAFICA À LUZ DAS EXPRESSÕES DO SURREALISMO /
Maurício Rodrigues Pereira. -- 2014.
108 f.

Orientadora: Andréa Brächer.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-
RS, 2014.

1. Fotografia. 2. Surrealismo. 3. Tim Walker. 4.
Moda. I. Brächer, Andréa, orient. II. Título.

MAURÍCIO RODRIGUES PEREIRA

**A FOTOGRAFIA DE MODA DE TIM WALKER: UMA ANÁLISE
FOTOGRAFICA À LUZ DAS EXPRESSÕES DO SURREALISMO**

Trabalho de conclusão do curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
Social da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para a obtenção
de grau de Bacharel em Comunicação Social -
Publicidade e Propaganda.

Conceito final:

Aprovado em ____ de _____ de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Nísia Martins do Rosário - UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves- UFRGS

Orientadora - Prof^ª. Dr^ª. Andrea Brächer - UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que desde as minúcias da rotina até a grande passagem de valores, é a inspiração e aquela que permite a realização de todos meus feitos: do banal ao fantástico.

À minha orientadora Andrea Brächer, pela sua dedicação, não somente neste trabalho, mas como mestre e amiga durante todo meu percurso acadêmico.

Aos meus amigos, que entre acessos maiores ou menores de loucura vividos, da eloquência das sensações, são aqueles que permitem encontrar o meu entendimento de surreal.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender como o fotógrafo britânico Tim Walker lança mão de expressões visuais do Surrealismo para compor sua obra fotográfica de moda. Seleciona-se Walker não só pela relevância de seus trabalhos publicados, principalmente, nas edições inglesas e italianas da revista *Vogue*, mas também pela hipótese que suas fotografias contenham esse caráter surreal a ser pesquisado. Em um primeiro momento, são trazidas referências sobre a fotografia em geral e inerências relativas à linguagem fotográfica, assim como questões específicas sobre a fotografia de moda e sua história ao longo do século XX. Em seguida, apresentam-se as proposições do segundo grande eixo que sustenta esse trabalho: o Surrealismo; objetivos e expressões do Movimento Surrealista nas artes visuais são elucidados para que se possa entender como ocorrem essas manifestações visuais. Selecionam-se 12 imagens de moda de Tim Walker como *corpus* empírico, para, assim, analisar segundo a metodologia utilizada, denominada *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica* e estabelecida na Universidade Jaime I, em Castellón, na Espanha, por Javier Marzal Felici. Os resultados permitem inferir que o fotógrafo Tim Walker acessa expressões visuais do Movimento Surrealista, tanto nos níveis formais e sintáticos exercidos nas artes visuais, quanto nos objetivos constitutivos cruciais do Surrealismo a partir de narrativas e hipertextos exercidos em suas fotografias de moda.

Palavras-Chave: Fotografia, Surrealismo, Tim Walker, Moda.

ABSTRACT

This research aims to understand how the British photographer Tim Walker makes use of visual expressions of Surrealism to compose his fashion photographic work. Walker is selected not only by relevance of his published works, mainly, in English and Italian editions of Vogue Magazine, but also by hypothesis that his photographs contain this surreal character to be researched. At first, references are brought about photography in general and inherent issues concerning photographic language, as well as specific issues about fashion photography and its history throughout the twentieth century. Then, the propositions of the second major axis that underpins this work are presented: the Surrealism; objectives and expressions of Surrealist Movement in the visual arts are elucidated so that it can be understood how these visual manifestations occur. The empirical corpus is formed by the selection of 12 fashion images from Tim Walker, to thereby analyze according to the methodology used, called *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*, established in the Jaime I University, in Castellón, Spain, by Javier Marzal Felici. The results allow inferring that the photographer Tim Walker accesses visual expressions of the Surrealist Movement, both formal and syntactic levels exerted in the visual arts, as the crucial constituent goals of Surrealism from narratives and hypertexts exercised in his fashion photographs.

Keywords: Photography, Surrealism, Tim Walker, Fashion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “ <i>well basically basuco is coke mixed with kerosene...</i> ” Inez Van Lamsweerde	34
Figura 2: “ <i>Cat House</i> ” David LaChapelle	34
Figura 3: “ <i>Dress by Lucien Lelong</i> ” Man Ray	55
Figura 4: “ <i>Lily Cole and Giant Fish</i> ” Tim Walker	63
Figura 5: “ <i>Coco Rocha and giant glove</i> ” Tim Walker.....	66
Figura 6: “ <i>Kinga Rajzak in flying saucer with members of the West Percy Hunt</i> ” Tim Walker.....	69
Figura 7: “ <i>Xiao Wen devouring cricket</i> ” Tim Walker	72
Figura 8: “ <i>Kristen McMenamy in white spider’s web</i> ” Tim Walker	74
Figura 9: “ <i>Guinevere Van Seenus self-levitating</i> ” Tim Walker	77
Figura 10: “ <i>Kirsi Pyrhonen as mechanical doll</i> ” Tim Walker	80
Figura 11: “ <i>Giant doll kicks Lindsey Wixson</i> ” Tim Walker.....	82
Figura 12: “ <i>Kristen McMenamy with killer wasps</i> ” Tim Walker	85
Figura 13: “ <i>Kristen McMenamy as moth to a flame</i> ” Tim Walker.....	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A FOTOGRAFIA E A FOTOGRAFIA DE MODA: CONCEITOS E INERÊNCIAS	13
2.1 Linguagens e Realidades da Fotografia.....	13
2.2 O caráter Indicial da Fotografia.....	15
2.3 A Fotografia de Moda.....	17
2.4 Fotografia e Virtualização.....	21
2.5 O fotográfico e o Numérico: Tecnologias Digitais e a Imagem Sintética.....	23
2.6 A fotografia de Moda no Sistema da Arte.....	27
2.7 História da Fotografia de Moda.....	28
3 O SURREALISMO	35
3.1 O Movimento Surrealista: Conceitos e Objetivos.....	35
3.2 O Surrealismo e a Questão Estética.....	38
3.3 O Surrealismo nas Artes Visuais.....	39
3.4 A Imagem Surrealista: O Surrealismo Pictórico.....	41
3.5 Procedimentos do Surrealismo nas Artes Visuais.....	45
3.6 O Surrealismo e a Fotografia.....	47
3.7 O Surrealismo e a Moda.....	51
4 METODOLOGIA.....	55
4.1 Sobre o Fotógrafo Tim Walker.....	55
4.2 Descrição do Método de Análise.....	57
4.3 <i>Corpus</i> Empírico	60
5 ANÁLISE	61
5.1 Imagem 1	63
5.2 Imagem 2	66
5.3 Imagem 3	69
5.4 Imagem 4.....	72
5.5 Imagens 5 e 6.....	74
5.6 Imagem 7.....	77
5.7 Imagem 8.....	80
5.8 Imagem 9.....	82
5.9 Imagem 10.....	85
5.10 Imagens 11 e 12.....	88
6 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA DE MODA DE TIM WALKER SOB A LUZ DAS EXPRESSÕES VISUAIS DO SURREALISMO	91
6.1 A Realidade Fotográfica de Tim Walker.....	91

6.2 A Fotografia de Moda de Tim Walker	92
6.2.1 O Surrealismo na Fotografia de Moda de Tim Walker	95
6.2.2 A Fotografia de Moda de Tim Walker sob a Luz das Expressões Visuais do Surrealismo	96
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS	104
ANEXOS	107
Anexo 1: Lista de Biografias dos Artistas Surrealistas	107

1 INTRODUÇÃO

É de comum conhecimento que as imagens publicitárias no contemporâneo não visam uma verossimilhança com a realidade; essas se adaptam de acordo com as mensagens que querem aludir ao seu público, independente se mantêm, ou não, um compromisso com a visualidade encontrada no real. Constantemente, verifica-se o uso de termos como “fantástico”, “sensacional”, “espetacular” e, finalmente, “surreal”, para aquelas fotografias que despertam a atenção do espectador ao representar um mundo que perturba o senso lógico comum.

Para verificar e compreender, cientificamente, como essa visualidade surreal se estabelece nas imagens fotográficas da publicidade, escolhe-se trabalhar com as fotografias de moda – isto é, de cunho publicitário e/ou editorial – do fotógrafo britânico Tim Walker, visto que a moda e seus registros fotográficos, enquanto imagens publicitárias, apresentam-se como uma plataforma onde se difundem e estabelecem-se representações deste cunho fantástico. A escolha também parte do princípio de que o fotógrafo trabalha para importantes veículos midiáticos– a exemplo de edições britânicas e italianas da revista *Vogue* – sendo, assim, um importante expoente imagético no campo da moda que ainda não teve seu trabalho analisado academicamente, tornando a originalidade desta pesquisa outro motivacional. Além disso, a partir dos motivos figurativos usados por Walker e por indicações do próprio, há uma hipótese de que suas imagens de moda contenham o caráter surreal que nesta pesquisa deseja-se estudar cientificamente. Foram selecionadas 12 imagens do fotógrafo britânico para, assim, cumprir com os objetivos dessa pesquisa que visa compreender como Tim Walker lança mão de expressões visuais do Surrealismo para compor sua obra fotográfica na moda. Pretende-se contribuir assim, cientificamente, para compreender como imagens do campo da comunicação, isto é, aqui tratadas como fotografias publicitárias e de moda, podem vir a se relacionar com pesquisas de arte experimentadas no Surrealismo, uma vez que se identifica uma incidência destas relações em imagens do contemporâneo, cada vez mais desvinculadas de uma semelhança com os referentes do real. Somado a isso, são colocadas aqui motivações pessoais de interesse por um mundo visual inspirado na lógica dos sonhos, vislumbrado desde a infância com livros de senso comum de interpretações desses; surge, então, neste trabalho, a oportunidade de estudar esses fenômenos visuais e materializados, aplicados ao campo da

comunicação, de modo científico. Verifica-se, em um primeiro momento, uma vez que se escolheram fotografias e não ilustrações, inerências da linguagem fotográfica como um todo e específicas do campo da fotografia de moda. Não menos importante, se faz também um estudo do Surrealismo e de suas expressões nas artes visuais enquanto pesquisa de arte que difundiu esse caráter fantástico, ligado aos sonhos e além da lógica da verossimilhança, que permeia as imagens hoje vistas nas representações visuais de apelo midiático.

Deste modo, o segundo capítulo tratará não só sobre a fotografia, mas sobre questões que são pertinentes para analisar a fotografia de moda, como o caráter indicial fotográfico à luz de Philippe Dubois (1993), as particularidades da fotografia de moda, suas aproximações com a pesquisa de arte e um levantamento histórico desta em Claudio Marra (2008), esclarecimentos sobre o universo da moda em Gilles Lipovestky (1989) e Ana Mery Sehbe De Carli (2002), a virtualização inerente à linguagem fotográfica também em teorias de Marra e de Pierre Levy (1996), e as propriedades das imagens digitais e sintéticas a partir dos estudos de Arlindo Machado (2005), Carlos Fadon Vicente (2005) e Edmond Couchot (2003).

Já no terceiro capítulo serão tratados os conceitos do Surrealismo e os objetivos a que esse se propunha ao encontro das teorias de Robert Ponge (1991) e Jean Schuster (1991), assim como a sua aproximação com temas relativos ao onirismo e ao fantástico, com contribuições de Rhéa Sylvia Mourão (1981) e Luiz Nazário (2008), em complemento aos autores já anteriormente citados. As expressões do Surrealismo nas artes visuais, importantes para os objetivos desta pesquisa, são elucidadas, principalmente, a partir de escritos de José Pierre (1991), Icleia Borsa Cattani (1991) e Annateresa Fabris (2008), assim como as aproximações do Movimento Surrealista com a fotografia, através de relatos de Fernando Braune (2000) e com a moda, a partir, principalmente, das teorias de Ana Cláudia Oliveira (2008).

No quarto capítulo encontra-se, assim, como as 12 imagens que servirão de *corpus* empírico deste trabalho foram selecionadas a partir das fotografias de moda do fotógrafo Tim Walker e como serão analisadas por meio da metodologia de análise da imagem proposta por Javier Marzal Felici (2014), denominada *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica* e estabelecida na Universidade Jaime I, em Castellón, na Espanha. No quinto capítulo analisam-se as imagens, individualmente, de acordo com os níveis contextual, morfológico, compositivo e enunciativo propostos pela metodologia. No sexto capítulo, finalmente, se faz uma interpretação das imagens analisadas de acordo com as teorias

abordadas sobre a linguagem fotográfica e suas inerências e sobre o Surrealismo para que se possa assim, cumprir com os objetivos desta pesquisa, onde os resultados desses são comentados num último capítulo que abarca as considerações finais.

2 A FOTOGRAFIA E A FOTOGRAFIA DE MODA: CONCEITOS E INERÊNCIAS

2.1 Linguagens e Realidades da Fotografia

Apresentando-se aqui como o grande eixo que sustenta o universo onde está inserida a temática dessa pesquisa, a fotografia que se destina ao uso da moda traz à tona diversas questões específicas de sua produção, representação e contexto. Para entender tais questões, é preciso que antes se considere algumas discussões da produção fotográfica como um todo, que desde seus primórdios, no século XIX, permeiam essa atividade.

A imagem fotográfica, para Bóris Kossoy (2002), “aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição de registro documental do mundo visível, do aparente” (KOSSOY, 2002, p. 46); esse, moldável de acordo com nossas cargas culturais, fantasias, ambições, conhecimentos prévios, realidades e ficções. Ainda, segundo Kossoy (2002), algumas imagens nos levam a lembrar, outras a moldar nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceitos ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos. O processo de materialização dessas imagens ocorre enquanto etapa final e produto de um complexo processo de criação técnico, estético, cultural elaborado pelo fotógrafo (KOSSOY, 2002). Para o autor de *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2002), a imagem fotográfica aglutinaria em si o registro de um fragmento selecionado previamente do real, onde um assunto – transformado aqui em recorte espacial – é congelado em um determinado momento – obtendo-se, então, um recorte temporal.

Para Souza e Custódio (2005), “na sua origem, a fotografia foi designada para usos realistas e objetivos e se consolidou como documento de valor histórico inquestionável, pela precisão com que reproduz a natureza” (SOUZA e CUSTÓDIO, 2005, p. 237). Foi popularizada, até então, por seu caráter objetivo. Nesse primeiro momento, cabe aqui, justamente, discutir a linguagem fotográfica em função de suas características inerentes e, a partir disso, seus efeitos sobre a própria produção fotográfica e como foram percebidas suas características no campo científico e cultural. Para o teórico francês Philippe Dubois (1993), foi atribuída à fotografia uma credibilidade e um peso de real singulares. Essa virtude, segundo o autor, “de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem de todo

processo mecânico de produção de imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência [...]” (DUBOIS, 1993, p. 25). Claudio Marra (2008) ainda complementarará esse discurso de natureza da credibilidade fotográfica que a cultura reconhece afirmando:

Segura de seu poder de transparência e de verdade, que, nunca é demais lembrar, não é uma essência, mas a identidade que a cultura lhe reconhece, a fotografia, de algum modo, torna a mensagem inocente, alivia-a da complexidade semântica gerada pela conotação, desintelectualiza-a, fazendo parecer natural e, portanto, facilmente aceitável, o que na realidade é um sofisticado exercício cultural. (MARRA, 2008, p. 51)

Dubois (1993) seguirá suas teorias afirmando que a fotografia seria uma espécie de “imagem-ato” e que esta estaria inseparável de sua situação referencial. O referente, isto é, a parcela de real captada e posteriormente fixada na imagem fotográfica, será um grande fator de discussões em relação à linguagem que a fotografia pode exercer; ao afirmar que a fotografia impescinde o seu referente, Dubois (1993) alega seu caráter pragmático, dizendo que a fotografia encontra seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência. O autor vai além ao ratificar que essa dimensão pragmática é preliminar à constituição de qualquer semântica e isso distinguiria a fotografia de quaisquer outros meios de representação.

O discurso de Dubois (1993) é pertinente ao verificar essa dependência da fotografia enquanto linguagem e o seu ato de fazer em si de um referente no mundo visível, tampouco essa se constituiria como tal. No entanto, no que diz respeito a sua semântica ser, em primeiro lugar, irredutível de seu referente, temos questionamentos culturais de outros autores. Exemplo disso é a citação de Marra (2008) feita acima, que reconhece o poder da cultura no entendimento e significado da obra fotográfica – mesmo que ingenuamente a reconhecendo como crível por sua linguagem inerente – ou ainda, como afirma Kossoy (2002), ao definir a representação fotográfica como “uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor” (KOSSOY, 2002, p. 43). Esse processo de recriação de um mundo físico ou imaginado, definido por Kossoy (2002), coloca em xeque a afirmação de semântica absolutamente ligada em primeiro plano ao referente, descrita por Dubois (1993), uma vez que o autor pode subverter o referente para criar sua própria semântica na representação fotográfica.

É ainda nesse cenário de culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade (DUBOIS, 1993) que muitas questões pertinentes à fotografia

avançaram, de seu início no século XIX até o século XX, como aquela do não reconhecimento da fotografia, em sua origem, como representação de potencial artístico. Essas ingerências da arte e o não reconhecimento da fotografia como pertinente ao seu sistema que, por enquanto, não serão debatidas no presente estudo, aliadas à crença de representação fidedigna do real, geraram alguns embates teóricos cruciais para o entendimento da linguagem fotográfica, como nos apresenta o autor Fernando Braune (2000):

Já que a arte era, conceitualmente, criação, e a fotografia era considerada mero registro fidedigno da realidade, isenta, portanto, de qualquer indício criativo, passava esta a ser excluída do círculo artístico, fato que se constituiu num erro crasso de interpretação do ‘índice fotográfico’, uma vez que índice não implica, necessariamente, em mimese. (BRAUNE, 2000, p.12)

É essa retórica do índice fotográfico em contraponto a uma fotografia até então crível de uma cópia absoluta do real um ponto extremamente importante para o entendimento da fotografia como um todo. Da mesma forma, é uma questão pertinente para este trabalho, que se interessa em ratificar a condição de signo indicial da fotografia e suas características para o seu desenvolvimento.

2.2 O Caráter Indicial da Fotografia

Marra, na sua obra *Nas Sombras de um Sonho: Histórias e Linguagens da Fotografia de Moda* (2008), vai defender o caráter indicial da fotografia como um todo a fim de justificar o uso que fazemos dessa para o mundo da moda. Ele vai ao extremo encontro à afirmação feita por Braune (2000) quando afirma que “é forçar a situação pensar que a característica dos signos indiciais seja sua suposta semelhança com o referente” (MARRA, 2008, p.45). Marra (2008) continua identificando que o índice, ao oferecer a presença total do referente, permite ser usufruído sinestesicamente assim como da mesma forma poderíamos fazer com o real. Identifica-se aqui o primeiro levantamento do caráter virtual da fotografia, também a ser debatido posteriormente neste trabalho. Para o entendimento de como se dá teoricamente a concepção do índice fotográfico, traz-se novamente Dubois (1993) para esclarecer o caminho científico que foi feito para com a fotografia nesse sentido.

Em um primeiro momento, a fotografia foi tratada como o *espelho do real* (o discurso da *mimese*) em que o efeito de realidade, segundo Dubois, “ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente [...] a fotografia só é

percebida pelo olhar ingênuo como um “*analogon*” do real” (DUBOIS, 1993, p. 26). Neste discurso, que já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (DUBOIS, 1993), a fotografia é considerada como a imitação mais perfeita da realidade, sendo sua capacidade mimética procedente de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira automática.

Já em um segundo tempo, a fotografia é vista *como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)* onde se manifestou uma reação contra a ilusão do espelho fotográfico. Nesta fase, o princípio de realidade foi designado como impressão ou efeito dos seus autores, um instrumento de transposição, de análise e de interpretação (DUBOIS, 1993).

Mais recentemente, principalmente para contestar ou aprimorar teorias sobre a fotografia levadas por Roland Barthes, principalmente em *A Câmara Clara*¹, a fotografia pode ser interpretada como traço do real (o discurso do índice e da referência). Para Dubois (1993), o movimento da fotografia como transformação do real ainda deixava lacunas:

Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeitos. Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontrolável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo e que nela se combinaram para sua elaboração. (DUBOIS, 1993, p. 26)

Isto é, conforme Dubois (1993), como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente; é por sua constituição um traço singular que atesta a existência do seu objeto e o designa por seu poder metonímico. Como já abordado anteriormente, a fotografia é um objeto pragmático, inseparável de sua situação referencial (, 1993). “Isso implica que a foto não é necessariamente semelhante (mimética) [...]” (DUBOIS, 1993, p. 94). Para contribuir com esse pensamento, Claudio Marra (2008) afirma que o aspecto documental e ilustrativo é somente uma parte limitada do trabalho que a fotografia desenvolve. “Muito mais relevante é a contribuição constitutiva que deriva, para a credibilidade do sonho, do poder de analogon, de indicialidade e de simulação expresso pela fotografia” (MARRA, 2008, p. 39).

Concluindo esse raciocínio, vale lembrar que esse caráter indicial da fotografia está atrelado ao seu modo de produção e não ao seu suporte material. Para Marra (2008), o que conta ao definir os signos indiciais é somente a modalidade de produção, razão pela qual, por

¹ A Câmara Clara é o último livro do teórico francês Roland Barthes (1915-1980), publicado em 1980.

exemplo, a fotografia digital – a ser debatida também, posteriormente, neste trabalho – não mudará o estatuto desses signos, “pois uma modalidade de produção diferente não modificará de modo algum o uso que culturalmente fazemos da fotografia” (MARRA, 2008, p. 45). Para o autor, a fotografia continuará a ter a função cultural de índice, mesmo sendo digital.

2.3 A Fotografia de Moda

Para os objetivos dessa pesquisa, se faz imprescindível traçar alguns conceitos acerca do universo da fotografia de moda e questões pertinentes a sua linguagem. Para Marra (2008), a capacidade de certificar o real, mas também o imaginário, faz parte do patrimônio genético da fotografia. Foi a fotogravura² e sua difusão em massa que fez da fotografia o instrumento ideal para acessar a esfera da ilusão e trazer à concretude o sonho coletivo: um dispositivo indispensável para o sistema da moda (MARRA, 2008). Ainda segundo o autor, a moda propõe um signo ao seu espectador, um imaginário passível de crença e de identificação, “é, portanto, evidente que o mecanismo de verdade introduzido pela fotografia desenvolve um papel de primeiríssimo plano na definição teórica do fenômeno” (MARRA, 2008, p. 39). Como prossegue Marra (2008), a fotografia permite a realização do desejo e sua materialização, permite a encarnação da roupa e que essa se ligue a um corpo imaginário capaz de interpretar da melhor maneira o estilo que abrange determinado projeto de moda.

Faz-se necessário, aqui, entender alguns conceitos importantes sobre o que é a concepção de moda, à luz de Gilles Lipovetsky e o seu trabalho de referência para esse campo: *O Império do Efêmero* (1989). Para Lipovetsky, “a moda é um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva” (LIPOVETSKY, 1989, p. 24). É nesse panorama que a fotografia exerce sua primeira contribuição ao campo da moda por permitir e aprimorar, de fato, seu sistema de sazonalidade. Segundo Marra (2008), a própria ideia de mudança não existe fora da possibilidade de seu registro: “algo muda porque percebo que muda, porque de algum modo consigo perceber o desenvolvimento desse processo” (MARRA, 2008, p. 70). Voltando a conceituar o sistema da moda, Lipovetsky (1989) é enfático ao caracterizar a lógica teatral do

² Procedimento fotoquímico para gravar, sobre pranchas metálicas (clichês), imagens destinadas à impressão (MARRA, 2008, p.69).

sistema de moda, um cenário inseparável do excesso e do exagero. O destino dessa, para Lipovetsky, “é ser inexoravelmente arrebatada pela escalada de acréscimos, de exagerações de volume, de amplificação de forma fazendo pouco do ridículo” (LIPOVETSKY, 1989, p. 37). É nesse sentido que Souza e Custódio (2005) vão verificar na fotografia, consagrada como principal veículo de representação da moda, aquela capaz de firmar, definitivamente, a ficção criada para personalizar as marcas; tornar o excesso e exagero descrito por Lipovetsky (1989) crível em outras realidades, essas fotográficas, que se personalizam na marca, transformando-se em veículo publicitário que gera objetos de desejo. Sobre a publicidade, e neste ponto, em extrema analogia ao sistema da moda, Lipovetsky (1989) concebe o cenário lúdico e descompromissado de realismo:

Hoje, a publicidade criativa solta-se, dá prioridade a um imaginário quase puro, a sedução está livre para expandir-se por si mesma, exhibe-se em hiperespetáculo, magia dos artifícios, palco indiferente ao princípio da realidade e a à lógica da verossimilhança;[...] sua eficácia liga-se à sua superficialidade lúdica, ao coquetel de imagens, de sons e de sentidos que oferece sem preocupação com as coações do princípio de realidade e da seriedade da verdade. (LIPOVESTKY, 1989, p. 188)

Neste panorama de hipervalorização da imagem, tanto por parte dos artifícios do sistema de moda e, inserida nele, a própria fotografia de moda, passaram a ter grande relevância dentro do sistema, segundo Souza e Custódio (2005), outros profissionais, como o produtor de moda, o programador visual e o fotógrafo, que ganham vital importância na propagação de novos conceitos. Deliberar sobre o papel do fotógrafo de moda é um passo importante para esta pesquisa, uma vez que se trata da análise da obra de um desses profissionais.

Ana Mery Sehbe De Carli, em seu livro *O sensacional da moda* (2002), vai colocar esses novos profissionais como “novos intermediários culturais”, produtores de informações e conhecimentos para esse universo da moda. “Esses buscam aproximação da arte maior, do notório saber com a vida, ‘digerindo’, com qualidade inconstante, a ‘divina iguaria’, para uma população ampliada, aquela que é própria da cultura das mídias” (DE CARLI, 2002, p. 126). Sob a égide da cultura das mídias, híbrida, mestiça e volátil, muito afim àquela descrita por Lipovetsky (1989) como “hiperespetáculo” é que se fixam esses profissionais produtores de cultura e de informação de moda. São os fotógrafos de moda que dão vida a essa natureza fotográfica do sistema que preza tanto pela criação de outras realidades imaginadas; sobre esse aspecto, Kossoy (2002) atenta para o processo de codificação dessas imagens:

No universo da moda tem-se uma personagem-modelo representado no interior de um cenário criado: uma representação teatral. Não deixa de ser uma realidade

imaginada, é verdade, mas também, ao mesmo tempo, se constitui num fato social que ocorre no espaço e no tempo. Temos agora uma segunda realidade que é a do mundo das imagens, dos documentos, das representações. [...] Neste processo consome-se um estilo, uma estética de vida codificada no conteúdo da representação. (KOSSOY, 2002, p. 52)

A fotografia de moda parece estar direcionada para um mundo lúdico de experimentações e, mais do que isso, de sensações. Nesse fluxo, De Carli (2002) conceitua de forma bastante didática o efeito de “sensacional” representado na moda. A autora afirma que o sensacional, além de conter a hibridização entre o sensível e o inteligível, absorveu significados diversos que beiram características superlativas como: escandaloso, chocante, espetacular, entre outros (DE CARLI, 2002). É nessa intensificação de sensações que as produções de moda situam os corpos e o entorno a fim de uma estética da sedução, teatralização e de ultrapassagem dos limites do natural. “Som, luz, imagens, ambiente desviam a realidade, trabalhando o ambiente e o corpo a serviço da moda, com todos os artifícios técnicos e tecnológicos possíveis” (DE CARLI, 2002, p. 117). Abusando de tais artifícios, a questão enigmática da fotografia de moda fica justamente nesse confronto entre o homem natural e aquele sobrenatural sublimado no artifício, no sensacional (DE CARLI, 2002).

Sobre esses corpos que ultrapassam o natural, é nessa fotografia, inclusive, que a exploração desses ganha narrativa; para Marra (2008) é na fotografia – e graças a sua capacidade de exibir a “carne verdadeira” – que as imagens das modelos que hoje vemos são corpos artificializados, antes de tudo, para gerar desejo e admiração. Os corpos servem de passagem e artifício para um modo de ser, tanto que a fotografia relativizou a apresentação efetiva da mercadoria em favor de uma mensagem global que representasse o desejo de identificação com um estilo (MARRA, 2008). O corpo recuperado na fotografia, descrito por Marra (2008), é, portanto, um corpo porta-voz de uma mensagem, não somente uma presença material. Isso se estenderia a toda a linguagem da fotografia de moda, pois, em relação ao fenômeno desse sistema, devemos considerar esta fotografia uma atividade constitutiva e não somente documental.

Sobre essas apresentações que a fotografia de moda possibilita, Marra (2008) vai além e nos lança o conceito chave do “Jogo Duplo”, baseado num ensaio de Gerard Lagneau³ sobre fotografia publicitária, desconstruindo o caráter duplo da fotografia e adaptando tal conceito

³ LAGNEAU, G. “Illusione e miraggio”, em P. Bordieu (org), *La Fotografia* (Rimini: Guaraldi, 1972), PP.221 e SS *apud* MARRA, 2008, p. 48.

no uso da moda que joga com seus aspectos denotativos e conotativos de maneira a fundamentar sua própria natureza:

Graças à sua particular estrutura comunicativa, segundo Lagneau, a fotografia interpretaria do melhor modo uma exigência fundamental de toda a prática publicitária: ser ao mesmo tempo ‘apresentação e re-presentation’ de um determinado objeto [...] O dado original, consiste então em reconhecer como essa dupla possibilidade deriva, de fato, de uma única função do meio, a função de base que, unanimemente, toda a cultura reconhece na fotografia: a função de realismo. Lagneau fala sutilmente de jogo duplo porque o segundo nível, o nível conotativo, pareceria, à primeira vista, surgir justamente para contrastar o excessivo e quase despudorado realismo exibido pela fotografia no nível denotativo. (MARRA, 2008, p. 48)

A grande questão aqui exposta nas palavras de Marra (2008) sobre o Jogo Duplo ainda contaria esse conotativo descrito, agindo de forma dissimulada sobre os aspectos de realismo da natureza fotográfica, fazendo possível tornar real e crível uma imagem fantástica, eis o Jogo Duplo. A fotografia, para as publicações de moda, não só trouxe, obviamente, um grande ganho de realismo na apresentação das peças, mas, além disso, possibilitou a criação de um imaginário crível para o sistema de moda. Marra (2008) continua sua discussão ratificando que, se não fosse assim possível, não poderiam ser interpretadas aquelas fotografias de moda que renunciam totalmente ao plano denotativo – o de pura apresentação da peça – para limitar-se a criar uma aura e um sonho (MARRA, 2008). Um sonho (pois porque calcado no fotográfico) passível de crença, afinal “o autêntico jogo duplo ‘quer que o blefe permaneça nos limites da verossimilhança’” (LAGNEAU *apud* MARRA, 2008, p. 50).

A fotografia de moda então, com seu valor agregado a partir de seus artifícios, traz para o sistema de moda não só mais a mera apresentação da roupa, mas a construção de um halo fantástico, de uma aura capaz de configurá-la como uma “intensificação do real” (MARRA, 2008). Utilizando-se, então, desse conceito de fotografia de moda capaz de construir um imaginário fantástico, abre-se um gancho para discutir-se esse aspecto de virtualização quando experimentada por essa modalidade da fotografia destinada à moda. Segundo Marra (2008), a fotografia de moda representa apenas um lugar virtual no qual “tentamos verificar certa experiência de realidade, evidentemente fundada sobre o princípio do ‘como se’, mas crível e envolvente justamente porque fundado sobre o caráter de análogon do índice” (MARRA, 2008, p. 39). Isto é, ao já discutido caráter indicial da fotografia reconhecido pela cultura e que a torna crível perante o espectador, soma-se este caráter virtual descrito por Marra (2008) – e, no caso da fotografia de moda, muito calcado em seus artifícios como o já também exposto Jogo Duplo –, que virá a ser tratado no subcapítulo a seguir.

2.4 Fotografia e Virtualização

Em função do levantamento previamente feito, em que se atesta esse caráter de virtualidade que a fotografia – e principalmente, a fotografia destinada à moda – vem a exercer, é pertinente aqui debruçar-se sobre alguns conceitos que tangem esse assunto. Segundo Marra (2008), a magia proposta pelo virtual consiste em criar e difundir a condição do jogo, levando para o campo do visível uma dimensão de relações que anteriormente só poderiam ser experimentadas pela via onírica⁴. Atrelado a isso, o autor afirma mais uma vez a falta de necessidade de continuar-se dedicando a demonstrar que a fotografia não é a pura realidade, mas um sistema de signos construídos sobre códigos precisos (MARRA, 2008).

Para enriquecer esse conceito de virtualidade que aqui permeia a discussão, se faz necessário voltar-se para a epistemologia do que é qualificado como virtual por Pierre Levy (1996), teórico que atesta o virtual como aquele que constitui a entidade: “as virtualidades inerentes a um ser, a sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação” (LEVY, 1996, p. 16). O autor ainda designa que a virtualização não é uma desrealização, isto é, a transformação simplória do real num conjunto de potenciais, mas uma mutação, um deslocamento da *priori* do objeto considerado em uma entidade que encontra sua essência num campo problemático. (LEVY, 1996). De acordo com essas teorias, o autor Cláudio Marra (2008) constrói uma maneira didática de considerar esse deslocamento descrito por Levy (1996), de maneira generalizada, da virtualização, para o campo da fotografia sob a designação do termo “como se”, cunhado não só para ilustrar esse movimento de experiência entre real e virtual, mas também como estratégia defensiva de tal movimentação:

[...] no que diz respeito ao usuário, o ‘como se’ indica a consciência crítica que este tem da simulação com a qual interage, a consciência do jogo do qual participa. Em outras palavras, o ‘como se’ representa uma espécie de estratégia defensiva, um mecanismo conceitual que o sujeito aciona para escapar do possível efeito narcótico e da ingenuidade epistemológica que pode se desenvolver diante desses sistemas. (MARRA, 2008, p. 44)

⁴ “A velha expressão ‘sonho ou estou acordado?’ exprime aquela que sempre foi a única alternativa possível diante de uma imagem: trata-se de uma produção autônoma e subjetiva da minha mente, ou estou diante de algo real, dotado de materialidade e que possui uma existência subjetiva? Hoje as alternativas são três: sonho, estou acordado em um ambiente real e físico, ou estou acordado em um ambiente real simulado?” (MANZINI *apud* MARRA, 2008, p. 37).

Marra (2008) ainda vai concluir que, em longo prazo, não será inferido pelos usuários – ou seja, tratando-se da fotografia de moda, aqueles que a observam –, o nível de confiabilidade em si dessa “outra” realidade criada, o grau de veracidade ou de ficção, mas o fato de que o sistema do “como se” induz a um comportamento análogo àquele experimentado na realidade. O autor segue explicando que “o virtual, mesmo vivendo de imagens, mesmo sendo essencialmente constituído de imagens, na fruição de fato não se limita a estimular somente o sentido da visão” (MARRA, 2008, p. 32). O virtual seria, então, um campo que repropõe uma experiência de mediação semelhante ao exercido pelo sujeito em relação à realidade. (MARRA, 2008). Neste cenário, a fotografia de moda serve para repropor a experiência da roupa vestida, induz virtualmente um comportamento ali explícito, sem se preocupar com o grau de veracidade, mas análogo àquele exercido por seus observadores na realidade. O autor lapida essa ideia sugerindo que mais do que uma fotografia de moda, existe uma moda dentro da fotografia, um mundo paralelo, justamente por essa reproposição do vestuário ali representado (MARRA, 2008). Assim, cria-se uma coexistência das duas entidades: “o virtual não substitui o real, transforma-se em uma percepção do real, em uma mixagem onde ambas as entidades são contemporaneamente necessárias” (WEISSBERG *apud* MARRA, 2008, p. 38). Edmond Couchot (2003), autor chave para a discussão da tecnologia digital e numérica do próximo subcapítulo, elucida que “imagem, objeto e sujeito virtuais são reduções formalizadas do real – e é a este preço que adquirem sua extraordinária e inquietante eficácia [...]” (COUCHOT, 2003, p. 282). Segundo o autor de *A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual* (2003), o real perde a opacidade e a riqueza para abrir espaço para as reduções do virtual.

Uma vez entendido o caráter virtual da fotografia, ou seja, o deslocamento de sua linguagem para uma problemática de fruição em uma realidade de segundo grau nela exposta e a movimentação entre o real e a experiência sinestésica que esse virtual permite, sendo ainda essa dinâmica esclarecida por Marra (2008) sob o termo “como se”, pode-se desenvolver a seguir como a tecnologia digital e numérica interfere na produção fotográfica, seja sob o que se vê na perspectiva da fotografia como lugar virtual ou em sua linguagem. “Há que se mergulhar na virtualidade da fotografia para, de fato, tocá-la e ser tocado, unindo surrealisticamente” (BRAUNE, 2000, p. 10).

2.5 O Fotográfico e o Numérico: Tecnologias Digitais e a Imagem Sintética

As tecnologias digitais na fotografia, ou numéricas, como a chamam alguns autores a exemplo de Arlindo Machado (2005) e Carlos Fadon Vicente (2005), abrem novas discussões sobre a natureza da linguagem fotográfica e sobre o uso cultural que fazemos da fotografia em si. Por se identificar no objeto de pesquisa desse trabalho indícios do uso desse novo suporte material, faz-se aqui um levantamento sobre algumas questões que a fotografia digital agrega ao sistema de toda a produção fotográfica e o desenvolvimento, da mesma forma, na fotografia de moda e suas linguagens específicas.

A fotografia, para Carlos Fadon Vicente (2005), assim como tantos outros meios de comunicação e expressão, tem passado por transformações advindas das inovações tecnológicas e da eletrônica, sendo exemplos dessas mudanças a automação, informatização da geração e o tratamento de imagens (VICENTE, 2005). Marra (2008) ainda defende que essas inovações encontraram uma grande aplicação nas atividades e produções artísticas como na pesquisa de arte pura⁵ e no setor de moda; esse último representaria um campo ideal para exercício das novas linguagens da tecnologia digital, como as possíveis manipulações (MARRA, 2008). Couchot (2003) acrescenta que “a isso se junta o fato de que o numérico facilita fortemente a associação mais íntima de imagens” (COUCHOT, 2003, p. 156). Isto é, as inovações tecnológicas do numérico abrem espaço para a criação e a ampliação de novas possibilidades para a fotografia, sendo a principal delas, defendida por diversos autores, as sublimações das imagens nos tratamentos digitais.

Kossoy (2002) defende que através dos laboratórios de pós-produção digital e suas possibilidades de montagens estéticas e ideológicas de imagens, novas realidades são criadas (KOSSOY, 2002). Isso é possível na fotografia eletrônica, segundo Vicente (2005), porque a “matriz fotográfica torna-se intangível, ou seja, desaparece a materialidade do filme. Virtual por definição, ela está ausente do mundo das coisas concretas” (VICENTE, 2005, p. 323). Vicente (2005), inclusive, compra a ideia de Kossoy (2002) por definir a manipulação digital fotográfica como um prosseguimento de sua elaboração, e usa teorias difundidas pelo próprio Kossoy⁶ quando ambos concordam que com a fotografia digital e suas alterações na pós-

⁵ Marra (2008) se utiliza do termo “pesquisa de arte pura” para denominar pesquisas que se aplicam exclusivamente ao campo das artes para diferenciar daquelas que vem a serem as pesquisas de arte aplicadas.

⁶ KOSSOY, B. Em busca da dupla realidade. Revista Galeria, São Paulo, v. 2, 01 nov. 1986 apud VICENTE, 2005, p. 325.

produção, cria-se uma terceira realidade a partir de uma segunda realidade já imposta na linguagem fotográfica. (VICENTE, 2005). Agregando a essa discussão com seu célebre artigo *A fotografia sob o Impacto da Eletrônica* (2005), Arlindo Machado analisa que o efeito de real na fotografia digital não se dá com a mesma transparência e inocência que outrora se tinha com a fotografia convencional e o cinema (MACHADO, 2005). Machado (2005) atenta para um mundo que passa a ser representado em uma trama de relações de hipercomplexidade, marcado por elementos muito heterogêneos, e que, com cada vez mais velocidade, “torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações” (MACHADO, 2005, p. 316). Sobre a crença ingênua de que a cultura reconhecia à fotografia de transposição do real, Marra (2008) considera que a tecnologia digital, no horizonte da semiótica, apresenta-se como “justiceira” ao acabar com a confiança da fotografia como transposição da realidade (MARRA, 2008). Machado (2005) concorda com essas ideias ao também colocar que as tecnologias digitais forçam a fotografia a viver sua hora da verdade, e que a livram dos entraves que prejudicavam seu desenvolvimento no campo da pesquisa de arte pura e como meio de comunicação (MACHADO, 2005).

Ao passo que a crença da fotografia como transposição da realidade é sendo desconstruída, o seu caráter de atestar eventualidades também é colocado em discussão. Machado (2005) sustenta que, pela possibilidade de se fazer qualquer tipo de alteração no registro fotográfico sem uma nítida percepção do processo, esse deixaria de conduzir aquele aspecto de prova legal ou jornalística, tornando todas as fotos passíveis de suspeita. O autor segue citando linguagens técnicas dessa fotografia e de suas manipulações que vêm a alterar sua natureza de registro, como elementos importados de outras imagens, as posições de objetos no quadro, e correções técnicas como o foco, a mensuração de luz e a velocidade de obturação (MACHADO, 2005). Vicente (2005) alega que o traço fundamental da fotografia digital, o seu caráter numérico, permite uma estrutura, que é ordenada e discretizada em pontos, chamados de *pixels*⁷, passível de um tratamento matemático. Essa é a matriz de todas essas possibilidades estéticas: a dissolução dos elementos da imagem em *pixels* (VICENTE, 2005). Machado (2005) ainda nos coloca em vista os limites entre fotografia como registro de luz e a iconografia com que esta é trabalhada, uma vez que a foto digital é trabalhada como um potencial gráfico, manipulado para obter um resultado muito mais pictórico do que fiel ao mundo visível que mostra cada vez menos pertinência (MACHADO, 2005). No entanto, o

⁷ *Pixel* é o ponto da imagem digital em que os seus dados estão gravados. Adimensionais, quanto mais *pixels* na área determinada da imagem digital, melhor sua resolução (BENSON, 2008, p. 326).

autor chama a atenção para uma possível ingenuidade teórica que vem a tomar a fotografia digital como uma “desrealização” do mundo visível, tornando essa visão muito parecida com aquela que não conseguia entender a natureza da fotografia além dos limites da mimese:

Atribuir um caráter perverso ao efeito de *opacidade* produzido pela imagem eletrônica, ou, pior ainda, inculpar essa última de uma pretensa ‘desrealização’ do mundo visível, como fazem certos filósofos da pós-modernidade, implica, na verdade, um retorno ao discurso platônico sobre a imagem, um discurso que não consegue pensar a imagem fora de sua função *indicial* mais elementar e que não admite qualquer outro destino para as imagens fora dos limites estreitos da *mimese*. (MACHADO, 2005, p. 314)

Machado (2005) segue seu raciocínio posicionando a imagem eletrônica não mais como aquele atestado das coisas visíveis, mas como uma produção do visível e uma mediadora. A imagem seria oferecida como um texto para o seu espectador e não mais apenas exercendo sua função de paisagem a ser contemplada (MACHADO, 2005). Esse mesmo autor vai cunhar o termo “anamorfoses”, em função de a imagem digital estar sujeita a tantas transformações e distorções; a imagem eletrônica, para Machado (2005) converte-se agora no meio por excelência da metamorfose. Justamente por tantas possibilidades de intervenção e subversão de sua linguagem técnica, essa fotografia gera paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e abstração. Para o teórico, essas anamorfoses e dissoluções das figuras, os efeitos de edição que se transformam em metáforas e, inclusive, a síntese direta da imagem no computador, não são elementos de mero valor decorativo, constituem o quadro fotográfico como elemento de expressão (MACHADO, 2005).

Tem-se aqui um novo paradigma ao adicionar na discussão o uso das imagens sintéticas, unidas ao suporte digital, criando um novo caminho para a linguagem fotográfica sem desprover essa de sua natureza como representação em si. Sobre a síntese direta das imagens, fazem-se necessários aqui os conceitos de Couchot (2003), em que este diz que as técnicas de síntese não propõem uma representação do real em maior ou menor grau de semelhança, mas uma simulação. Enquanto a representação ótica da fotografia se limitaria ao aspecto do visível do real, a simulação numérica reconstrói o real a partir de descrições da linguagem lógico-matemática em seu aspecto visível (COUCHOT, 2003). A simulação, muito atrelada ao uso da linguagem digital da fotografia, por mais que desvinculada da linguagem fotográfica enquanto instrumento ótico de captação do real, agrega na dimensão cultural do uso fotográfico e sua expressão:

Na simulação, o espaço não é nem o espaço físico onde se banham nossos corpos e circula nosso olhar, nem o espaço mental produzido pelo nosso cérebro. É um espaço sem lugar determinado, sem substrato material – fora do ruído eletrônico –

este bem real, dos milhares de micropulsões que correm nos circuitos eletrônicos da máquina – um espaço sem topos, no qual todas as dimensões, todas as leis de associação, de deslocamentos, de translações, de projeções, todas as topologias, são teoricamente possíveis: é um espaço utópico. (COUCHOT, 2003, p. 164)

É nesse contexto de união entre a fotografia digital e as técnicas de síntese que o “anamorfismo” descrito por Machado (2005) possibilita à fotografia retomar o espírito desconstrutivo das vanguardas do início do século XX e se familiarizar novamente com o sistema de pesquisa de arte pura, rompendo mais uma vez com os cânones pictóricos herdados do Renascimento. O autor descreve até uma reconciliação da fotografia com a pintura, uma vez que a fotografia digital permite recuperar a visualidade da arte contemporânea. São os trabalhos recentes na área da fotografia eletrônica e da manipulação digital, indica Machado (2005), “e mesmo da modelação direta por computador apontam hoje para a possibilidade de uma nova ‘gramática’ das artes plásticas atuais, e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor” (MACHADO, 2005, p. 316). Fotografia digital, imagem sintética e pesquisa de arte pura unem-se no contemporâneo afim de um sistema de expressão. Vicente (2005) ratifica as ideias de Machado (2005) e complementa que é na inter-relação da realidade e fotografia, presente ainda que a imagem seja sintética e uma simulação, que se calcam posições como a de negação/afirmação, presente em inserções da fotografia no sistema da arte ao longo de sua história. (VICENTE, 2005).

Em decorrência desse novo cenário trazido pelas tecnologias digitais, Machado (2005) coloca em questão um reposicionamento do pensamento sobre a fotografia, pondo em xeque seus mitos e atentando para essas estratégias novas de intervenção que trazem à fotografia uma fertilidade nova, de modo a recolocar seu papel como meio de representação e expressão (MACHADO, 2005). Marra (2008) ajuda a concluir o papel da fotografia digital na produção do sistema, inclusive, aproximando para o cenário da fotografia de moda, indicando que a “a fotografia sempre soube interpretar muito bem o polo da realidade como aquele da ilusão [...] e a tecnologia digital não mudou em nada esse princípio” (MARRA, 2008, p. 46). Para Marra (2008), se a indicialidade fotográfica é bem entendida, não será confundida com o suporte material, seja ele a película ou *o pixel*. O autor ainda arremata que é desnecessário, a essa altura, “notar que o exemplo principal e mais límpido dessa dinâmica tenha sido oferecido justamente pela fotografia de moda, caso limite e emblemático de ficção crível” (MARRA, 2008, p. 46).

2.6 A Fotografia de Moda no Sistema da Arte

Por tratar-se de uma pesquisa relativa a obras retiradas do campo da fotografia de moda, que posteriormente serão analisadas sob um viés artístico de determinada escola, além de anteriormente, neste trabalho, a questão da presença da arte ligada à fotografia estar sempre imbricada nas discussões até aqui trabalhadas, faz-se um breve levantamento das tangíveis que fotografia de moda e pesquisa de arte podem suscitar. À luz de Marra (2008), serão discutidas essas relações.

Referido autor alega que não só a fotografia de moda, mas toda a produção fotográfica, não podem representar setores autônomos e dotados de lógica própria, estando essas submetidas à lógica do produto artístico puro. No entanto, nos seus primórdios do século XIX, a fotografia e suas pretensões de fazer parte do sistema da arte foram censuradas justamente por essa ser designada como cópia especular do mundo, não podendo coincidir com a ideia de transformação de real que a cultura atribuíra somente à arte (MARRA, 2008). Esse cenário é alterado no panorama da arte do século XX justamente pelas características de apresentação e representação que a fotografia, ambivalentemente, impõe na sua produção durante esse período e assim por diante; a moda, também na tentativa de aderir ao sistema da arte, vê na fotografia que a representa e a fixa, a possibilidade de se instituir no horizonte artístico:

O desejo da moda de ser agregada ao sistema da arte passa, portanto, pela necessidade de adequar-se aos códigos do próprio sistema, que, mesmo apreciando o impulso em direção ao novo que ela manifesta, exige que tal processo apresente um mínimo de estabilidade e de duração e que chegue a ‘algo’ que possa viver além do horizonte de uma única estação. (MARRA, 2008, p. 53)

Assim, a moda na fotografia se coloca de forma mais icônica e material, identificando-se com o material artístico. “A moda fotografada torna-se ícone, tende assimilar-se, também formalmente, ao objeto artístico por excelência” (MARRA, 2008, p. 53). Ao formalmente poder ser análoga ao quadro, a moda fixada na fotografia supera sua condição efêmera.

O autor segue indicando que a roupa, uma vez que fotografada, responde somente aos critérios da estética, torna-se exercício de estilo puro e se oferece à fruição de seus elementos assim como se faz no sistema de arte puro, como as cores e as formas. A moda fotografada está livre de sua obrigação prática, e Marra (2008) vai atentar para essa “dés-funcionalização”, em que a roupa, passando a ser imagem, perde seu valor funcional para

entrar somente no campo da estética. A predominância do valor prático dos artigos de moda, até então, era o maior impedimento que essa sofria para entrar na dimensão artística, ao passo que esta última coloca como paradigma a oposição entre o prático e o estético. Marra (2008) ainda lembra que o fenômeno de “dês-funcionalização” se dá unicamente pela via icônica, nessa imagem de moda quadro, pois a simples exposição do artigo de vestuário em uma galeria de arte ainda implica a sua usabilidade inerente (MARRA, 2008).

A fotografia de moda que, oriunda da produção fotográfica como um todo que foi renegada como passível de exercício do sistema artístico no século XIX, passa a agregar, então, ao sistema da arte, os artigos de vestuário em sua linguagem imagética, também assim tornada a própria fotografia parte do sistema artístico. É por sua capacidade de fixar, sob a via icônica, a moda, que a fotografia que se destina a esse uso no decorrer do século XX foi trabalhada pelos fotógrafos de moda, relacionando suas obras, em maior ou menor grau, com a pesquisa artística pura.

2.7 História da Fotografia de Moda

Em *Nas Sombras de um Sonho: Histórias e Linguagens da Fotografia de Moda*, Marra (2008) faz uma descrição histórica da fotografia para a moda baseando-se nas obras dos principais fotógrafos de moda século XX, elucidando suas obras, poéticas e estilos. Recapitula-se aqui o caminho feito pelo autor para ilustrar e fazer um breve e esquematizado resgate histórico do cenário no qual se enquadra o objeto de estudo desta pesquisa.

O autor usa uma didática dicotômica para dividir os fotógrafos de moda do século XX, a fim de tentar entender melhor seus estilos e orientações estéticas e formais. Essa divisão consiste em orientá-los em dois conceitos cunhados por Marra (2008) para essa análise dos elementos prevaletentes nas imagens de moda: ora pelo viés da “imagem”, ora pelo “imaginário”; por “imagem”, Marra (2008) define aquela fotografia de moda voltada substancialmente à apresentação do objeto, da roupa ou dos acessórios, com atenção particular ao aspecto formal da linguagem fotográfica. Já por “imaginário”, consistem aquelas fotografias direcionadas para alusão de um clima, uma atmosfera que cria o desejo projetado no objeto representado na mensagem global de um sonho, de uma narrativa (MARRA, 2008). O autor ressalta que ambas as categorias por ele definidas são permeáveis, “imagem” não está

desprovida de aberturas para o “imaginário”, sendo, nesse caso, “imaginário” tratado ao nível do sistema linguístico-sintático da “imagem”. “A bifurcação imagem/imaginário quer, então, mais que indicar uma divergência profunda, indicar simplesmente a momentânea prevalência de uma linha sobre a outra” (MARRA, 2008, p. 109), o que para o autor, deixa em aberto a dialética fundamental para a existência da fotografia.

Com o surgimento da fotogravura no final do século XIX, estava possibilitada a impressão em massa, sendo em 1892 na revista *Le mode pratique* que aparece, pela primeira vez, a reprodução de uma fotografia de moda (MARRA, 2008). Neste período, a representação nas revistas de moda ainda era muito atrelada a produções manuais como o desenho. Inclusive a revista *Vogue*, que em 1909, adquirida pelo jovem editor *Condé Nast*, passa a utilizar da técnica fotográfica em suas páginas não só para melhor apresentação das peças, mas já para gerar a criação de um “imaginário”.

É na figura do barão Adolf de Meyer que Marra (2008) começa sua cronologia da fotografia de moda calcada na produção dos fotógrafos. De Meyer acabou por marcar com impacto a fotografia de moda, por inaugurar a ambivalência de apresentação do produto e criação de uma dimensão conceitual que representava um “imaginário” lúdico, sendo atribuídas ao barão as primeiras aproximações entre a moda e a arte, e entre a arte e a indústria cultural da época. Sua atividade no início do século XX estava ligada a revistas como *Vogue* e *Harper's Bazaar*. De Meyer é o primeiro representante da linha do imaginário definida por Marra (2008); muito ligado a técnicas pictóricas e conhecido pelo *flo*⁸ de suas fotografias, o fotógrafo “começa a construir aquela que denominamos a ‘moda da fotografia’, isto é, aquele mundo virtual que efetivamente não existe, senão no sonho materializado em imagem” (MARRA, 2008, p. 94). Se Adolf de Meyer tinha aberto o caminho do imaginário para a fotografia de moda, é o seu contemporâneo Edward Steichen que inaugura a linha orientada à imagem. Mais influenciado pela onda modernista do início do século XX, Steichen torna-se fotógrafo-chefe da *Vogue* em 1923, onde uma postura que outrora voltada para o pictorialismo de De Meyer dá espaço para uma linguagem técnica que redefine a figura feminina na fotografia de moda:

Não vemos nenhuma dificuldade, por exemplo, em concordar também com a mudança de costumes ligada à fotografia de Steichen. A figura da mulher que emerge de suas fotografias é bem diferente daquela delineada pela obra de De Meyer. Estamos de fato diante de um modelo de mulher dinâmica e ativa, que quer

⁸ Técnica de foco suave com a qual se pretendia contrastar a precisão anatômica da fotografia (MARRA, 2008, p. 87).

começar a ser plenamente protagonista em todos os campos que antes eram atribuídos aos homens. [...] Paralelamente a uma moda que propõe roupas apropriadas a todas essas necessidades, as imagens de Steichen, diretas e sem badulaques, certamente sustentam e lançam o modelo de uma nova feminilidade. (MARRA, 2008, p. 103)

Horst P. Horst também foi um importante fotógrafo da época, tendo sido sua obra marcada pelo exagero do componente teatral e citacionista de suas fotografias. Marra (2008) defende que a teatralidade de Horst não era de fato um limite do fotógrafo, era esse componente que permitira inaugurar com mais impacto a sensualidade e o erotismo na fotografia de moda. Também contemporâneo, Man Ray, conhecido por sua pesquisa artística ligada à escola do Surrealismo, também contribuiu para o campo da fotografia de moda com trabalhos ilustres para revistas como *Harper's Bazaar*, nos anos 30, inspirados na sua pesquisa de arte. “A poética fotográfica de Ray é, na verdade, ambígua, marcada por uma contínua tendência para a experimentação linguística, mas não imune a acessos pictóricos mais ou menos explícitos” (MARRA, 2008, p. 121).

Ainda na década de 1930, com importantes contribuições para *Harper's Bazaar*, o húngaro Martin Munkasci, que outrora fora fotógrafo esportivo, traz a novidade das tomadas externas para a fotografia de moda. Equivocadamente na época, tal modalidade foi definida de maneira simplória como uma transferência da predominância da ficção para um maior “realismo”. Marra (2008) defende que em nada uma locação externa é mais verdadeira que a interna, apontando a construção de panos de fundo e linguagens que essa nova fotografia inaugurada por Munkasci vem a ter. O autor ainda esclarece que a grande contribuição de Martin Munkasci foi a inauguração de um imaginário hipoteticamente “mais baixo”, isto é, diferente do imaginário citacionista adotado por outros fotógrafos. A temática das fotografias de moda de Munkasci beira um imaginário mais comum e usual, menos ligado às questões teatrais, e que servirá de ponto de partida para a fotografia de moda comportamentista da segunda metade do século XX, justamente por reportar esse comportamento mais comum de suas modelos fotografadas.

Já na metade do século XX, é na figura de Richard Avedon que vemos uma fotografia mais propensa ao mundo do narrativo, sendo um dos influenciadores do *narrative art*⁹; sua fotografia de moda explorava a linguagem inerente da fotografia de fotograma isolado ao máximo da narração, com caráter quase cinematográfico. Sua fotografia influenciou também

⁹ Tipologia de pesquisa de arte em que são representados eventos ao longo de um período. Tais eventos, no entanto, podem estar contidos em uma única imagem, que implica algo que já ocorreu ou está prestas a ocorrer (MOCA, 2014).

o papel das modelos que ali estavam representadas; uma vez que seu trabalho pretendia se apresentar como um comportamento real, precisava de modelos – e também atrizes - críveis o suficiente para sustentá-lo. (MARRA, 2008). Sobre esse período, Danilo Russo (2012) acrescenta a seguinte análise:

A 2ª Guerra Mundial obrigou as mulheres a entrar ativamente na vida social, o que provocou grande emancipação da figura feminina. Nada nos papéis sociais masculinos e femininos foi mais igual ao período anterior à segunda guerra. Esta enorme mudança social influencia também a figura feminina na representação da fotografia de moda. A mulher não é mais um *elegante cabide*, um manequim que assume poses para representar a condição social que o rico marido pode oferecer, mas um ser pensante, individual com uma personalidade real, e profunda. (RUSSO, 2012)

É neste cenário que, durante os anos 1960, movimentos como o *Swinging London*¹⁰ ganham corpo, sendo David Bailey seu maior expoente na fotografia de moda. A linha comportamentista ganhava cada vez mais força enquanto a *Pop Art*¹¹ e a *Optical Art*¹² contemporaneamente se lançavam como duas linhas de pesquisa de arte complementares que influíram diretamente sobre o sistema de moda. A *Pop Art* se massificava na indistinção do gosto pelas imagens, desprovendo as referências da moda do comportamento social diferenciado. A *Pop Art* traduzia os efeitos de uma transgressão das novas gerações e exprimia-se na moda ao nível comportamental; enquanto isso, a *Op Art* se concentrava na formalidade e na linguística, obedecendo à linha oriunda da imagem definida por Marra (2008), tendo Yasuhiro Wakabayashi, ou como comumente conhecido, Hiro, o seu fotógrafo de maior expressão. O autor afirma que as melhores imagens de Hiro são –ou pelo menos tendem a apresentar-se como – naturezas mortas, como modelo de uma produção artística na qual os valores formais prevalecem sobre aqueles narrativos. Também importante para o período é Bob Richardson, com importantes colaborações para as edições europeias da *Vogue*. Com Richardson, tem-se uma fotografia de moda que visa construir um comportamento, deixando em segundo plano as questões formais das próprias roupas.

¹⁰ For a few years in the 1960s, London was the world capital of cool. When Time magazine dedicated its 15 April 1966 issue to London: the Swinging City, it cemented the association between London and all things hip and fashionable that had been growing in the popular imagination throughout the decade”(HISTORY, 2014).

¹¹ Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2014).

¹² O termo foi incorporado à história e à crítica de arte após a exposição *The responsive eye* [O olhar compreensivo, MoMA/Nova York, 1965), para se referir a um movimento artístico que conhece seu auge entre 1965 e 1968. Os artistas envolvidos com essa vertente realizam pesquisas que privilegiam efeitos óticos, em função de um método ancorado na interação entre ilusão e superfície plana, entre visão e compreensão. Dialogando diretamente com o mundo da indústria e da mídia (publicidade, moda, design, cinema e televisão), os trabalhos da *op art* enfatizam a percepção a partir do movimento do olho sobre a superfície da tela (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte, 2014).

Os anos 1970 são marcados, segundo Marra (2008), por uma grande mudança da virada dos anos 1960:

A primeira razão que é preciso citar para se entender a passagem da condição de um corpo vestido para um vestido corporalizado é, certamente [...] aquela que, na segunda metade dos anos 60 recebe o nome de 'revolução sexual'. (MARRA, 2008, p. 164)

Há uma virtuosa predisposição, nos anos 1970, para o viés comportamentista, e embora belas e tecnicamente bem construídas, as imagens de moda dessa época são dominadas pela dimensão narrativa que quer trazer à tona esses novos pensamentos. Há uma transgressão dos comportamentos sexuais e isso está representado nas fotografias de nomes importantes da época, como Guy Bourdin e Deborah Turbeville. O autor afirma que, com Bourdin, após a atmosfera criada para identificação, abre-se um cenário onde a imagem ganha, inclusive, autonomia diante do produto que apresenta. “A novidade, então, diz respeito aos modos, às formas de erotismo, que curiosamente acabam por se entrelaçar com que podemos definir uma espécie de predisposição teórica do meio fotográfico.” (MARRA, 2008, p. 166).

Na década de 1980, a fotografia, já instaurada como instrumento de mediação entre culturas e esferas de produção, Marra (2008) define que a moda antecipa e difunde por meio do papel ativo e fundamental da fotografia; “corporificando a roupa, a fotografia traz a vida para dentro da moda e leva a moda para dentro da vida.” (MARRA, 2008 p. 177). Outro aspecto de relevo para a época é a passagem do corpo psicológico dos anos 1970 – cheio de tensões culturais – para um corpo mais carnal, onde a artificialidade é estimulada pelas ondas da ginástica, dos cuidados estéticos exagerados e pela medicina a fim de um resultado quase biônico, pós-natural. Para o autor, estilista e fotógrafo estão a serviço do corpo, e esse é a primeira forma de comunicação interpessoal para a nova cultura dos anos 1980. Bruce Weber e Herb Ritts são nomes importantes para o período. Há também um fluxo experimental na época, tornando a fotografia de moda mais heterogênea e não mais atrelada ideologicamente a uma única forma de linguagem:

Se há um período completamente dominado pela fórmula da moda da fotografia, aqui repetidamente proposta, são justamente os anos 1980, nos quais a imagem da moda vale verdadeiramente tanto quanto a moda real, ou ainda mais. Uma homologação que certamente não deve ser lida em sentido negativo, porque, longe de encarnar um papel de superficialidade pura, a imagem representa o laboratório no qual se projeta e se delinea o imaginário, um lugar virtual no qual se experimentam modelos de comportamentos e modos de ser mais ou menos razoáveis. (MARRA, 2008, p.183)

Marra (2008) vai delimitar os anos 1990 em diante para o mundo da fotografia de moda como um mundo sem limites, “*No Limits*”, onde a manipulação da própria identidade encontra um caminho aberto graças aos movimentos culturais, progressos nas ciências médicas e na engenharia genética (fenômenos lançados na pesquisa artística com o rótulo de *post-human*¹³). Há agora a possibilidade de violar o corpo natural, e a ausência de limites supera o plano ideal e psicológico. (MARRA, 2008). Acompanhada desse movimento de transgressão de identidade, vê-se a intensificação de uma normalização básica da moda, que Marra (2008) conclui não como uma volta à ordem do tradicional, mas como uma base aberta para esse mundo sem limites.

É nesse período que, já perfeitamente hibridizadas, fotografia de moda e pesquisa de arte pura permeiam a construção do imaginário de moda, em que em alguns exemplos, como campanhas de Oliviero Toscani, a imagem de moda renuncia, inclusive, à técnica e a à elaboração manual. Junto à Toscani, nomes atuantes desde essa época são David LaChapelle, Peter Lindbergh, Van Lamsweerde e Terry Richardson. LaChapelle, por sua vez, segundo Marra (2008), é o grande herdeiro da linha do imaginário, onde mistura narração fantástica, decorativismo e citacionismo. Em seu trabalho há um superdimensionamento dos excessos, atravessando os limites da artificialidade (figura 2). O mundo pós-natural também é tema do trabalho de Van Lamsweerde, com séries de fotografia que implicam uma sexualidade fria, os exageros com os cuidados de beleza, e uma desconstrução do estereótipo de erotismo da fotografia de moda, revelando comportamentos muito afins à artificialidade da cultura vigente (figura 1).

Marra (2008) atenta-se a uma fotografia de moda que assumiu o influxo da cultura, isto é, ganhou vida própria, propondo um mundo acreditável, “mas não coincidente com aquele real, um mundo colocado ao lado, paralelo àquele de todos os dias”. (MARRA, 2008, p. 213). Fotografia de moda, na sua aliança com a arte contemporânea, veste-se de uma identidade que adquiriu ao longo de sua história – em muito imbricada com a própria pesquisa de arte pura – para criar imagens e imaginários que, por vezes, equivalem tanto quanto a moda vestida e, por outras, serve para representar (e também refletir) a indústria cultural da qual faz parte.

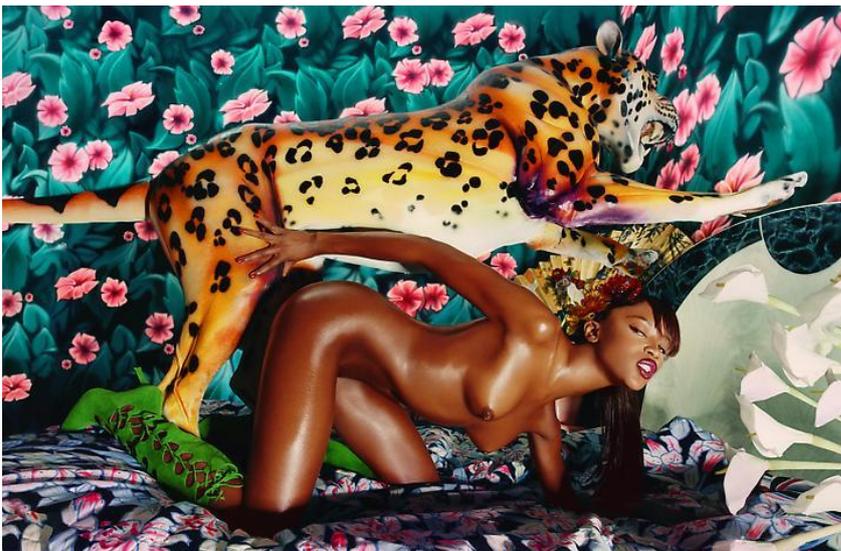
¹³ A expressão *post-human* se deve ao crítico americano Jeffrey Deitch, responsável, em 1992, pela organização de uma mostra homônima que reunia os mais importantes artistas contemporâneos comprometidos com aquela que podemos definir como uma *new body art* (MARRA, 2008, p. 190).

Figura 1 – “*well basically basuco is coke mixed with kerosene...*” Inez Van Lamsweerde, 1994.



Fonte: <<http://cotonblanc.tumblr.com/post/2193888932/well-basically-basuco-is-coke-mixed-with-kerosene>>. Acesso em: 15 set. 2014

Figura 2 – “*Cat House*” David LaChapelle, 1999.



Fonte: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/naomi-campbell>>. Acesso em: 15 set. 2014.

3 O SURREALISMO

3.1 O Movimento Surrealista: Conceitos e Objetivos

Apresenta-se aqui o segundo grande eixo que servirá de retórica e embasamento para este trabalho: o Surrealismo enquanto Movimento e as manifestações visuais que este propiciou. Ao ponto que, para entender como tais questões tangem o *corpus* empírico deste trabalho de pesquisa, consideram-se agora discussões e definições do Movimento Surrealista.

O Surrealismo foi fundado por alguns poetas da língua francesa, aos quais se uniram artistas alemães, americanos, espanhóis, belgas e até franceses, eventualmente. Essa reunião acontece por volta dos anos 1922-1924, não para fundar um movimento artístico, mas para lançar o que hoje se chamaria de uma revolução cultural (PIERRE, 1991, p. 81). Denominado como *Movimento Surrealista*, a ideia de movimento é central no Surrealismo e necessária, que segundo Robert Ponge (1991), é entendido como um conjunto de pessoas com algumas posições e objetivos em comum; é a expressão pública e prática de um grupo (PONGE, 1991). O termo “Surrealismo” foi atribuído e empregado pelo grande líder e entusiasta do Movimento, André Breton¹⁴, como uma homenagem ao escritor francês Guillaume Apollinaire, esse que cunhou a palavra, pela primeira vez, ao descrever sua peça *Las Mamelles de Tirésias*, querendo dar-lhe um significado de certo automatismo psíquico, correspondente ao estado dos sonhos (MOURÃO, 1981, p. 11). Para Annateresa Fabris (2008), embora Breton fale em nome da poesia, seu objetivo é bem maior e pretende abarcar toda a atividade humana, a fim de explorar a psique e trazer à tona os conteúdos do sonho e do inconsciente. É o que vai demonstrar a definição de Surrealismo exposta por ele no “Primeiro Manifesto Surrealista”, datado de 1924:

Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, à margem de qualquer preocupação estética ou moral. [...] O surrealismo assenta-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até agora desprezadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Visa à destruição definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos e à sua substituição na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON apud FABRIS, 2008, p. 478)

¹⁴ Escritor francês; viveu de 1896 a 1966, fundador do Surrealismo e autor dos dois Manifestos Surrealistas (1924 e 1929); investigou a escrita automática e a importância dos estudos do inconsciente defendidos por Freud (HENRI BÉHAR, 2014).

Assim, o objetivo do Surrealismo é devolver ao homem sua capacidade poética da qual foi subtraído; que o homem redescubra, seja individual ou coletivamente, seus poderes de ver, de ouvir e de se expressar, o que não poderia ser atingido senão em torno de uma aguda crise dos hábitos, das estruturas e dos valores vigentes da época (PONGE, 1991). O Movimento baseia-se na ambição, então, de restituir ao homem os poderes de que foi despojado pelas forças sociais e instituições (SCHUSTER, 1991). Para Braune (2000), o Surrealismo é a própria luta a favor da potencialidade criativa do homem, retirando-o da alienação e libertando-o das forças opressoras e fontes de lógica a fim de promover uma verdadeira harmonização entre seu consciente e inconsciente.

Em seu texto *Quadro Histórico do Surrealismo*, Nazario (2008) reconhece o desejo dos surrealistas de transformar a vida e que, com esse intuito, voltam-se contra a literatura, a poesia e a arte. Contudo, sendo o Surrealismo um movimento que abarcava essas manifestações artísticas, seus representantes não podiam evitar que suas obras compusessem um novo modo de literatura, de poesia e uma nova arte (NAZARIO, 2008). O autor segue expondo a intenção dos surrealistas de sabotar a lógica, a razão, o bom gosto, a estética e as religiões, “na tentativa de fazer brotar na realidade a surrealidade de outro mundo” (NAZARIO, 2008, p. 25). Nesta tentativa de apresentar “o outro mundo”, os surrealistas vão ao encontro do “maravilhoso”, onde admiravam o pensamento medieval que mesclava incoerência e imagens absurdas; tinham um grande apreço pelo folclore, pela feitiçaria, assim como pelo ocultismo, magia, mitologia, as utopias, viagens reais ou imaginárias e pelos costumes dos povos selvagens (NAZARIO, 2008).

Os surrealistas, para Rhéa Sylvia Mourão (1981), não se esgotam somente num impulso formal, mas apresentam conteúdos que desvelam um mundo interior, tomado pela imaginação e pelo fantástico. Sobre esse último termo, a autora cunha a sua definição como tudo aquilo que em uma época é considerado como não evidente e inexplicável. “O fantástico é o insólito, o estranho, o completamente inusitado, comove, perturba a sensibilidade estética” (MOURÃO, 1981, p. 85). Para a autora, esse fantástico ainda seria a consequência e a possibilidade de enfrentar, com espírito criativo, um estado de crise em que se encontra a humanidade. É nesse deslocamento de ideias, do Movimento Surrealista para uma outra realidade que despreza a razão e a lógica, que Ponge (1991) sintetiza então uma unidade de concepção surrealista a partir das palavras do próprio André Breton: “Ela reside na profunda unidade de alvo: alcançar as terras do desejo, que tudo, em nosso tempo, conspira para encobrir [...]” (BRETON apud PONGE, 1991, p. 24).

Neste cenário, os surrealistas se aproximam das teorias da psicanálise freudiana para buscar a sua tão desejada emancipação do psiquismo. Breton, como relata Schuster (1991), foi provavelmente o primeiro escritor francês a abordar o pensamento freudiano. A psicanálise, para o Surrealismo, seria uma teoria que reequilibra o aparelho psíquico, contribuindo para liberar o espírito e, elucidando ao mesmo tempo, enigmas da sexualidade e do amor. “Ela perturba, enfim, a boa consciência da célula familiar, contra qual o Surrealismo não tem cessado de se insurgir” (SCHUSTER, 1991, p. 33). Para a psicanalista Maria Inês França (2008), Surrealismo e psicanálise apresentam uma colisão entre o que realça o sonho e o tangível; ambos são conhecimentos que provocam escândalo na subversão de imagens, na perturbação dos enigmas que as palavras carregam e nos confrontos dos sujeitos diante das inquietações de um mundo pós-moderno globalizante, trazendo a discussão para os dias atuais. A autora continua reconhecendo a tangência entre Surrealismo e psicanálise por terem em sua natureza o conflito permanente, e ambos jogarem com ambiguidades como o reconhecível e o escondido, com o manifesto e o secreto, com a razão e a “desrazão” (FRANÇA, 2008, p. 95).

De maneira associativa, os sonhos têm uma grande importância para as concepções surrealistas. Para Mourão (1981), o Surrealismo procura, pela espontaneidade, a recuperação total da força psíquica, fazendo parte dessa os sonhos, que permitem a penetração em si mesmo e um acesso ao supremo conhecimento. Usufruindo do processo psicanalítico, o sonho permite descer no mais íntimo do ser, no seu inconsciente, e contemplar um mundo fantasmagórico, onde seres e coisas tomam um aspecto imprevisto, o oposto do mundo das realidades práticas (MOURÃO, 1981). Ainda contribuindo para ter-se uma visão da importância dos sonhos dentro do universo surrealista, Oliveira (2008) concebe que os sonhos são a manifestação do ocultado, do recalcado, filtros da cultura em que um sujeito está inserido. A busca por procedimentos para mostrar o lugar e as funções do sonho na sociedade vigente da época, assim como a própria surrealidade, e de igual modo a força significativa da produção textual desses sonhos, é assumida com total força pelo grupo dos surrealistas de Breton (OLIVEIRA, 2008). Além do mais, Schuster (2008) acrescenta que a vida onírica, no Surrealismo, não é uma forma de escapar das imposições da realidade, mas sim uma parte integrante dessa realidade, uma vez que essa vida dos sonhos foi reduzida, pelo racionalismo, ao estatuto de não pensamento e de atividade não significativa (SCHUSTER, 1991).

Ainda na definição desses ideais surrealistas e o que contemplam, Ponge (1991) elucida que uma grande característica do grupo surrealista foi retomar, atualizar e desenvolver, de uma maneira sem precedentes, anseios motivações e objetivos que podem ser encontrados tanto antes do Movimento Surrealista em momentos anteriores da história, assim como voltarão a se manifestar em outros moldes. É nesse estatuto de permanência das ideias-força que o Surrealismo defendeu, que é possível falar em “Surrealismo Eterno”¹⁵, isto é, as renovações do Surrealismo manifestas mesmo após a sua dissolução em 1969 (PONGE, 1991). “Na galáxia surrealista, a ideia de liberdade talvez seja a única estrela fixa.” (SCHUSTER, 1991, p. 31).

Após esta breve conceituação do que é o Surrealismo e a que esse se propunha (e ainda possibilita propor-se) enquanto Movimento, assim como seus objetivos, faz-se a seguir uma abordagem de suas relações sob um panorama estético e plástico, decorrente de seu vazamento para as artes visuais. Pretende-se observar, para os objetivos dessa pesquisa, como o Surrealismo pode vir a se apresentar em suas expressões visuais e como essas se dão e se caracterizam.

3.2 O surrealismo e a Questão Estética

Ponge (1991) apresenta no seu texto *Mais Luz!* alguns equívocos que frequentemente são atribuídos ao Surrealismo, principalmente no que diz questão à confusão de uma apropriação da cultura que identifica e reconhece uma “estética surrealista”. “[...] é preciso, de início, esclarecer que o Surrealismo nunca foi e nunca teve a pretensão de se erigir enquanto uma filosofia, uma ciência, uma ideologia, um grupo político ou corrente estética” (PONGE, 1991, p. 16). Além disso, Fabris (2008) traz para a discussão a ideia de que é um erro definir o Surrealismo como um movimento artístico semelhante àqueles de vanguarda que o antecederam nas primeiras décadas do século XX, justamente porque seu objetivo não é propor uma nova estética, e sim um estado de espírito, uma atitude moral, “um modo de conhecimento capaz de explorar o outro lado da razão, isto é, o inconsciente, o sonho, o maravilhoso, a loucura, os estados alucinatórios” (FABRIS, 2008, p. 475). Sergio Lima (2008) acrescenta que essa posição contra os esteticismos sempre foi uma constante no

¹⁵ Terminologia adotada por Jean Schuster no manifesto de dissolução do Surrealismo, *O quarto Canto* (PONGE, 1991, p.29).

universo surrealista, na contramão das etapas modernistas que têm uma postura progressista e desenvolvimentista, sendo o Surrealismo mais próximo de um processo de pensamento e uma práxis revolucionária (LIMA, 2008).

Mourão (1981) leva a discussão da questão estética do Surrealismo para o cerne de onde ela se desenvolve: na arte. Para a autora, a arte dos surrealistas supera vantajosamente o plano da estética, e nos leva para a revelação da beleza. Há no Surrealismo todos os estilos e o uso dos meios mais diversos da arte para libertar a atividade criadora e dar-lhe o lugar que lhe corresponde dentro do campo do conhecimento (MOURÃO, 1981). Na sua dissertação de mestrado, *Da Influência do Surrealismo na Estética Contemporânea* (1981), a autora traça meios possíveis, na atualidade, de cruzar as expressões do Surrealismo com naturezas estéticas, e afirma que as novas tendências da estética contemporânea são mais objetivas, visando à produtividade e ao mercado, incidindo também sobre as artes plásticas e determinando um ressurgimento de tendências representativas. É o caso do Neo-Surrealismo, em que, sintaticamente, há uma clara influência de mestres antigos do Surrealismo clássico, com a representação de conteúdos alegóricos e simbólicos. No entanto, os Neo-surrealistas se serviram de meios expressivos de diferentes procedências, como elementos da linguagem popular e com o fim de propaganda, como o caso do artista alemão Konrad Klapheck, que faz uma simbiose entre Surrealismo e nova objetividade¹⁶ do *Pop* (MOURÃO, 1981, p.87).

Para finalizar essa questão de desvendar o Movimento Surrealista como não pertencendo e, tampouco, originando uma ordem estética e poder-se debruçar sobre o campo do Surrealismo e suas expressões nas artes visuais, Ponge (1991) esclarece que, embora as expressões “pintura surrealista”, “poesia surrealista”, e “arte surrealista” tenham se consagrado, o que se tem na verdade, em cada um desses casos, é uma expressão artística do Surrealismo, “ou seja, uma expressão dos objetivos e preocupações do Surrealismo no terreno das artes (pinturas, filmes, etc.)” (PONGE, 1991, p. 17).

3.3 O surrealismo nas Artes Visuais

¹⁶ A produção do grupo em torno do que se convencionou chamar nova objetividade [neue sachlichkeit] deve ser compreendida como um desdobramento da voga expressionista após a Primeira Guerra Mundial, 1914 - 1918, sobretudo do aspecto de crítica social que caracteriza boa parte do expressionismo alemão. Trata-se, portanto de uma arte de forte acento realista que recusa as inclinações abstratas defendidas pelo grupo *Die Brücke* (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2014).

Pierre (1991), em *Surrealismo e artes plásticas*, discorre sobre o embate entre o Surrealismo e as artes visuais, no qual, para alguns dos próprios surrealistas, era dubitável a capacidade das artes plásticas de veicularem as ideias fundamentais do Movimento. No entanto, deve-se reconhecer que a expressão artística do Surrealismo facilitou consideravelmente a difusão desse através do mundo (PIERRE, 1991). Para o autor, o Surrealismo expresso nas artes teve diversos aspectos que, por outro lado, mantiveram a constância de suas preocupações: “a exigência poética em primeiro lugar, e os diversos modos de aprofundamento do espírito humano [...]. Ir além das aparências imediatas, refazer o mundo e mudar a vida pela imaginação e humor, pela revolta e pelo sonho” (PIERRE, 1991, p. 108). Os pintores e os escultores surrealistas não desmereceram do Surrealismo, eles contribuíram para as mudanças dos modos de vida propostas pelo Movimento.

Pierre (1991) ainda apresenta uma afeição por parte dos surrealistas pela arte dos primitivos da América e da Oceania, descoberta com as expedições neocolonialistas do final do século XIX. Em oposição à arte da África, vinculada ao realismo estetizado dos seres humanos e dos animais, aquela dos nativos da América e da Oceania, como os *Hopis* do sudoeste dos EUA, fascinava André Breton, que a caracterizava como sendo a própria poesia. Também ganhava notoriedade, por parte dos surrealistas, a arte dos doentes mentais, alienados e esquizofrênicos (PIERRE, 1991). Oliveira (2008) interpreta que os surrealistas, por meio de uma coexistência entre arte, cultura popular, cultura de outros povos e a arte da natureza com as formas das plantas, dos animais e dos minerais, adquirem formas particulares para expressar a nova figuratividade de suas obras.

Icleia Borsa Cattani (1991) discute o papel do líder do Movimento Surrealista, André Breton, desempenhado junto às artes visuais. Breton refere-se constantemente à pintura, visto que ele segue a tradição francesa que engloba no conceito de pintura processos mais amplos das artes visuais. Tem-se em André Breton – e, de modo geral, por ter sido o líder do Movimento Surrealista, pensa-se a arte surrealista a partir de suas definições e posicionamentos – uma concepção de arte que se inscreve diretamente e literalmente na tradição figurativa ocidental, da arte como reprodução daquilo que é visível. Por outro lado, Breton negava a investigação puramente formal; ambigualmente, ele insurgia-se contra a tradição figurativa que retornava com força nos anos 1920, marcada pelo retorno à ordem.

Cattani (1991) salienta que as produções artísticas do Surrealismo escaparam, em grande parte, às questões de arte colocadas por Breton. Algumas obedeceram a uma relação

mais estreita com o sistema tradicional de representação, como os “copiadores de sonhos”, caso de Salvador Dalí¹⁷, que usou para trabalhar suas imagens oníricas um sistema de representação que se inscreve diretamente nos valores figurativos tradicionais, e que será abordado posteriormente. Já André Masson¹⁸, por exemplo, que trabalhou com imagens “automatistas”, diretamente oriundas do inconsciente, negou, explicitamente, o sistema representativo. (CATTANI, 1991). Ainda sobre assunto, importante para se entender a gama de expressões artísticas dentro do Surrealismo, Icleia Cattani adiciona:

[...] deve-se considerar que o Surrealismo, apesar desse apego parcial à tradição, colocou novas e decisivas questões, que afetam inclusive a produção artística posterior: a questão do desejo na produção, a relação arte e política, a solidariedade da instituição arte com a ordem burguesa, o inconsciente freudiano, etc. Por aí, pode-se constatar que as relações de arte surrealista com a tradição e com os movimentos de retorno à ordem foram ambíguas, ambivalentes e, embora reais e efetivas, não configuram absolutamente a arte surrealista como ‘tradicional’. (CATTANI, 1991, p. 116)

A criação surrealista para com a arte, segundo Cattani (1991), não se trata apenas de descobrir no real o maravilhoso, mas de criar nesse real, o maravilhoso, através da subversão dos códigos narrativos e figurativos. Subverter os códigos subentende que eles ainda continuam presentes (CATTANI, 1991). Braune (2000) explica a importância da subversão do olhar na representação surrealista; o autor defende que, dentro do próprio espaço da representação, a realidade pode ser subvertida quando se lança mão de artifícios – a exemplo das colagens – que venham, de alguma forma, produzir efeitos de mascaramento total ou parcial na imagem representada, desestruturando o espaço e, conseqüentemente, quebrando a homogeneidade do olhar, introduzindo novas texturas e campos que remeterão o espectador a experimentar novas vivências (BRAUNE, 2000).

3.4 A Imagem Surrealista: O Surrealismo Pictórico

Fabris (2008) discute as imagens do Surrealismo no seu texto chave para esse trabalho, *O Surrealismo Pictórico: A Alquimia da Imagem*, analisando como nomes ilustres deste movimento artístico apresentam suas obras. Para a autora, a visualidade surrealista parece estar enfeixada naquelas imagens a que Breton concederá um lugar determinante na poesia e na arte, por serem fontes do maravilhoso e da surrealidade formada pela aproximação de

¹⁷ Ver Anexo 1.

¹⁸ Ver Anexo 1.

realidades distantes e incongruentes entre si. O que se deve ressaltar nessas imagens é o afastamento da concepção renascentista¹⁹, uma paisagem não naturalista, não descritiva, revelando ser uma criação da memória ou do sonho. A imagem surrealista se constrói a partir de vários procedimentos que não conflitam entre si, apesar de alguns estarem mais próximos do cubismo e das experimentações dadaístas e de outros se reportarem a uma concepção figurativa da pintura. Assim já havia esclarecido Cattani (1991), a cujo texto que se utiliza neste trabalho, Fabris (2008) também faz menção, indo ao encontro de suas ideias que constatam que a ambivalência e a ambiguidade da pintura surrealista foram, muitas vezes, conscientes e inconscientes, abrindo novas perspectivas. É justamente nessa ambiguidade que a visualidade surrealista dá amostras de uma grande liberdade formal e técnica, a única capaz de garantir sua vontade de desvelar os mistérios das aparências, mergulhar no inconsciente e afirmar a força da inspiração (FABRIS, 2008).

Para visualizar melhor como se apresentam essas visualidades surrealistas, a partir, principalmente, dos escritos de Fabris (2008), serão apresentados a seguir alguns dos artistas mais notórios do Movimento Surrealista e como manifestaram suas expressões artísticas dentro deste universo, ainda a fim de desvendar futuras articulações entre essas visualidades e o *corpus* desta pesquisa.

Fabris (2008) vai indicar que André Breton reconhece em Max Ernst²⁰ o verdadeiro início de uma plástica surrealista. O líder do Surrealismo identifica em Ernst a marca do maravilhoso, onde imagens que não saem do campo da experiência comum provocam aproximação de realidades diferentes. O alemão Max Ernst lança mão de desenhos impressos, imagens populares ou retiradas de jornais para executar suas famosas colagens e desviar os objetos do seu sentido, a fim de despertar uma nova realidade. A autora segue sua reflexão constatando que a identificação de Ernst como o artista com o qual se inicia o Surrealismo no campo das artes visuais implica localizar nele o ponto de passagem entre o Dadaísmo²¹ e a

¹⁹ Esse sistema, especulação máxima do Renascimento, propunha que o espaço teria a aparência de um cubo, onde todas as linhas de fuga se reuniriam em um ponto único situado dentro do quadro e correspondendo à visão partir de um ponto de vista único do olho humano. [...] propondo uma separação homem/Deus e afirmando que o homem passava a ser a medida de todas as coisas. A partir desse conflito, vem toda uma filosofia de separação, afastamento do homem em relação à natureza, o que, certamente, iria se desdobrar na representação espacial (BRAUNE, 2000, p. 62-65).

²⁰ Ver Anexo 1.

²¹ Ao contrário de outras correntes artísticas, o dadaísmo apresenta-se como um movimento de crítica cultural mais ampla, que interpela não somente as artes, mas modelos culturais passados e presentes. Trata-se de um movimento radical de contestação de valores que utiliza variados canais de expressão: revista, manifesto, exposição e outros. As manifestações dos grupos dada são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo

poética do inconsciente do Surrealismo. O valor dado a Max Ernst pelos surrealistas parte dos princípios do artista alemão, de primazia da imagem em relação às qualidades pictóricas e formais, a busca de efeitos bizarros e paradoxais e a inclusão de elementos realistas a fim de enfatizar o aspecto estranho da representação. Ernst fazia parte da linha que seguia os preceitos automatistas de produção prezados pelo Surrealismo, técnicas a serem debatidas posteriormente neste trabalho. São famosas obras suas o *Rouxinol Chinês (1920)*, *Pietà ou A revolução à Noite (1923)* e *O Cisne Está muito Calmo (1920)*. Fabris faz um interessante paralelo entre a gravura do século XIX e as colagens propostas por Max Ernst:

Enquanto as gravuras do século XIX proporcionam uma visão perspectiva clássica, a inserção de outros elementos iconográficos, que diferem por escala e textura da estrutura do segundo plano, visa criar um espaço psicologicamente fragmentado, rompendo com o primeiro reconhecimento que as imagens podem sugerir. Confrontando com as colagens do livro, Breton apresenta a desambientação como um instrumento privilegiado da criação surrealista, por proporcionar “descaminhos” à vida convencional das imagens. (FABRIS, 2008, p. 490)

A autora continua seu panorama apresentando Salvador Dalí como aquele opositor do processo automático de geração de imagens. Dalí representa o segundo caminho da plástica surrealista: a fixação em *trompe-l'oeil*²² das imagens dos sonhos. O artista espanhol é o responsável pela criação do método paranoico-crítico²³, baseado em associações e interpretações delirantes. Concebendo a pintura como uma espécie de fotografia à mão, Dalí produz imagens caracterizadas por um realismo extremo que por efeitos de estranhamento e por uma teatralidade que acresce a dimensão do choque intencionalmente procurado (FABRIS, 2008). Nazario (2008) contribui ao afirmar que Dalí aproximou sua pintura de um realismo tão extremo quanto ilusionista, com imagens duplas e condensadas, retratando um fascinante universo em decomposição, “repleto de asnos, peixes e pássaros putrefatos, infestado de moscas, formigas e gafanhotos [...], corpos mutilados e deformados, relógios que derretem ao sol... Um universo horrendamente belo, carregado de enigmas como o próprio Dalí” (NAZARIO, 2008, p. 40).

do choque e do escândalo, procedimentos típicos das vanguardas de modo geral (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2014)

²² *Trompe-l'oeil* – do francês, “enganar os olhos”, decorrente de imagem representada em superfície bidimensional, dando a ilusória impressão de tridimensionalidade. (GARCIA, 2010, p. 6)

²³ Definição de Salvador Dalí sobre o seu método paranoico-crítico: Quando saía o sol, me levantava e, sem me lavar nem arrumar, começava a trabalhar no cavalete colocado no meu quarto em frente à cama. A primeira imagem pela manhã era minha tela, que era também a última que ia ver antes de deitar. Eu tratava de adormecer com os olhos fixos nela para conservar o desenho durante o sono [...] Durante todo o dia, grudado ao cavalete, olhava fixamente a tela como um médium, para ver surgir os elementos de minha própria imaginação. Quando as imagens se situavam exatamente no quadro, eu as recolhia imediatamente. (DALÍ apud CATTANI, 1991, p. 122).

Nazario (2008) ainda afirma que, com a paranoia crítica de Dalí, uma nova porta se abre para a busca do “outro mundo” surrealista, inclusive capaz de produzir os objetos surrealistas. Torna-se objeto surrealista tudo aquilo que se vê retirado do seu quadro atual para ser empregado em usos diferentes daqueles aos quais foi destinado, ou tudo aquilo que ainda não conhece uma destinação prática. Todo objeto sem destino que não seja a própria satisfação de quem o cria, ou todo objeto fabricado conforme os moldes do inconsciente e do sonho, podem ser considerados um objeto surrealista (NAZARIO, 2008). Braune (2000) também discute o papel dos objetos surrealistas dentro do universo do Movimento, ao chamá-los de *Assemblage*, e coloca que o encontro insólito de objetos com realidades tão díspares proporciona um deslocamento na realidade interna do espectador, fazendo-o ter que buscar novos referenciais e parâmetros de entendimento, encontrando perfeita ressonância nos princípios surrealistas; uma vez que esse processo gera uma crise moral, por desprender o espectador do que é pré-conceituado, o fará ter um valor transitório de realidade a cada nova obra apresentada (BRAUNE, 2000).

Distante tanto do método do automatismo como do paranoico-crítico, Fabris (2008) apresenta René Magritte²⁴ ocupando uma posição singular dentro do Surrealismo. O pintor belga contesta a concepção ilusionista da pintura de maneira paradoxal ao questionar a representação com os próprios instrumentos de representação – como no famoso quadro *O Uso da Palavra I* (1928-1929) em que utiliza a representação realista de um cachimbo acompanhada da legenda “Isto não é um cachimbo” – o ilusionismo com o ilusionismo e o quadro com o próprio quadro (FABRIS, 2008). Magritte faz do objeto o ponto de partida de suas operações pictóricas, principalmente quando dissocia signo icônico do seu referente.

Embora Giorgio De Chirico²⁵, segundo os escritos de Fabris (2008), reporte-se a uma classificação de pintura metafísica ante a um enquadramento histórico dentro do Surrealismo, faz-se importante aqui, visto o reconhecimento do próprio líder do Movimento, André Breton, o sonho representado e o *trompe-l'oeil* de De Chirico como uma das fontes do Surrealismo pictórico. O pintor italiano preza por uma figuratividade realista, que se justifica por suas representações precisas conseguirem tornar mais imprevisto e mais irreal um universo dominado pelo sonho e pela memória (FABRIS, 2008). A autora descreve como se apresenta esse universo onírico e causador de estranho do pintor De Chirico:

²⁴ Ver Anexo 1.

²⁵ Ver Anexo 1

O estranhamento provocado pelos quadros metafísicos de De Chirico deita raízes em diversos fatores: imagens alógicas, frequentemente distantes entre si ou marcadas pelo anacronismo, são emolduradas por arquiteturas monumentais, num espaço ritmado por perspectivas alucinantes e por uma luminosidade inatural e teatral, que faz com que as sombras se deformem e assumam um aspecto perturbador. As cores são quase sempre artificiais e duras de maneira a enfatizar o espaço cenográfico da representação. O resultado final é inesperado e acresce a sensação de desambientação do espectador, pois o alógico, o absurdo, e o imprevisto ganham um rigor quase cartesiano. (FABRIS, 2008, p. 506)

É graças a esses aspectos de sua proposta visual que De Chirico, segundo Fabris (2008), desperta o interesse dos surrealistas, os quais veem em sua arte a capacidade de questionar os códigos realistas. Giorgio De Chirico cria uma tensão constante entre realidade e memória cultural, como demonstram características do seu universo cenográfico.

Vistos como se comportam no âmbito pictórico alguns dos artistas do Surrealismo, com o intuito de comparar elementos de suas obras com o universo do objeto de pesquisa e desvendar os diversos traços que uma imagem surrealista pode expressar, faz-se agora um breve panorama dos procedimentos usados na construção dessas imagens.

3.5 Procedimentos do Surrealismo nas Artes Visuais

Cattani (1991), o Surrealismo destaca-se pelo grande número de procedimentos, tanto pessoais quanto artísticos (meios técnicos e invenções formais), que foram acionados. As atitudes dos artistas também tomaram grande importância no processo de criação das obras, uma vez que, diferentemente dos dadaístas, os surrealistas se preocupavam com a constituição de uma obra em si (CATTANI, 1991).

O primeiro caminho adotado, segundo Cattani (1991), é o automatismo, no qual André Breton estendeu tamanha importância às artes visuais, com seus princípios de escrita automática usados em sua poesia. Um dos exemplos de procedimento automatista está na obra de André Masson, que partia de traços e manchas arbitrários, ditados por seu inconsciente, e que em um segundo momento seriam ordenados criando figuras e objetos (CATTANI, 1991). Fabris (2008) adiciona que, em nome do automatismo, Breton colocava em dúvida alguns dos sustentáculos da criação tradicional – a técnica e o talento. Assim como a obra de Masson, as colagens de Max Ernst, os trabalhos que Miró²⁶ realizava a partir de uma primeira fase livre e

²⁶ Ver Anexo 1.

as decalcomanias²⁷ sem objetos, utilizadas também por Ernst, são exemplos de uso dos procedimentos automatistas.

A segunda via de procedimentos para a criação das obras surrealistas, como afirma Cattani (1991), e também apontado como pertinente por André Breton, é o *tromp-l'oeil* ou a fixação das imagens dos sonhos. Dalí é o artista mais significativo deste procedimento, com o seu método já descrito paranoico-crítico. Utilizando-se do código tradicional de representação, para depois subvertê-la, é comum enxergar, ao tomar como exemplo uma de suas obras mais conhecidas, *Persistência da Memória* (1931), seus elementos insólitos de subversão: a luz incomum, causadora de estranhamento, a gama de cores, praticamente reduzida a três, e a forma zoo-antropomórfica que se junta aos relógios moles que estão a desfazer-se. A autora ressalta, a partir desse exemplo, a união entre orgânico e inorgânico, e também a teatralização das imagens oníricas, marcada pela substituição e condensação²⁸ dos elementos do sonho. Ainda nesse segmento do *tromp-l'oeil*, destacam-se as pinturas de Yves Tanguy²⁹, com sua cenarização tradicional e figuras inidentificáveis, tornando a constante teatralização dessas representações. Nesse mesmo segmento, nas pinturas de René Magritte, como *Liberdade* (1930), são identificáveis a modificação da escala dos objetos, criando espontaneamente um efeito de estranheza. Também na linha de fixação das imagens dos sonhos estão os objetos surrealistas, com enfoque nas bonecas realizadas por Hans Bellmer³⁰. “Desarticuladas, muitas vezes com membros faltando e com outros a mais, elas evocam uma relação sádica com o corpo humano, ao mesmo que tempo possuem forte carga erótica” (CATTANI, 1991, p. 123). No processo de Bellmer há a presença extremamente forte do inconsciente, das imagens do sonho e dos encontros insólitos da realidade, modelando uma nova anatomia, a do desejo. O corpo aqui é percebido como múltiplo e mutável – como nas relações amorosas e nos sonhos (CATTANI, 1991).

A terceira via dentro dos procedimentos de arte surrealista realiza-se, principalmente, segundo Cattani (1991) em algumas obras de René Magritte. Distanciado dos procedimentos ligados fortemente ao sonho e ao consciente, e dotado de racionalidade e forte ironia, Magritte reflete em suas obras sobre o papel da arte na tradição ocidental ao criticar a tradição representativa. Através de sua já citada obra *O Uso da Palavra I (1928-1929)* e a retomada de

²⁷ Técnica de geração de imagens onde pinturas são aplicadas ao papel, e este depois é dobrado, criando um padrão espelhado, ou então em papéis distintos que depois são pressionados (MOMA, 2014).

²⁸ Um dos mecanismos do sonho que, por sua vez, indica o curto-circuito entre conceitos habitualmente distantes (BIRILLI *apud* FABRIS, 2008, p. 506).

²⁹ Ver Anexo1.

³⁰ Ver Anexo1.

pesquisas semelhantes em *Os Dois Mistérios* (1966), trabalha-se com a negativa: um cachimbo pintado não é um cachimbo, é uma pintura; por meio dessa declaração-denúncia, o pintor belga revela o caráter surreal de toda imagem. “Eis o terceiro caminho da arte surrealista: negar qualquer possibilidade de “relação real” entre arte e coisas do mundo” (CATTANI, 1991, p. 126).

Após a contextualização dos objetivos e descrição do posicionamento do Surrealismo nas artes visuais, assim como se apresenta essa imagem surrealista e seus procedimentos de concepção, partir-se-á para a expressão do Movimento Surrealista especificamente desenvolvido no campo fotográfico e suas questões pertinentes.

3.6 O Surrealismo e a Fotografia

Fabris (2008) comenta que um dos fatores fundamentais para a tomada de posição dos surrealistas contra a arte de imitação e contra as imagens banalmente derivadas do mundo pode ser oriundo do papel que foi atribuído à mecanização dos modos plásticos de representação trazidos pela fotografia. André Breton situa a imagem técnica na própria raiz do Surrealismo, justamente porque em sua concepção, a mecanização da produção implica negar a concepção tradicional da arte – baseada no domínio técnico e expressivo – e deixa ao artista o terreno da “representação mental pura” para ser explorado a fim de abrir caminhos para as camadas mais profundas do aparelho psíquico (FABRIS, 2008). Para Sheila Leirner (2008), tanto a fotografia quanto o Surrealismo não se deixam definir facilmente; nas suas propriedades de transformar a realidade em visão, ambos desordenam a técnica e descobrem o mistério no banal, lançando mão de composições inteiramente manipuladas como nas colagens (LEIRNER, 2008).

Braune (2000), em sua obra *O surrealismo e a Estética Fotográfica*, vai traçar alguns paralelos entre o Movimento Surrealista e a linguagem fotográfica. Para o autor, a surrealidade em fotografia, entendida como o alcance de uma realidade mais intensa, próxima das sensações mais profundas e, por isso, mais verdadeiras, não está relacionada exclusivamente com o Surrealismo em si enquanto movimento, mas constitui-se como uma característica inerente à própria fotografia. A linguagem fotográfica por si só, segundo Braune (2000), já detém a qualidade surrealista de reter atemporalmente todo seu afastamento da

realidade racional, independente de qualquer intenção ou engajamento, O autor adiciona que a fotografia, por não ter nenhum compromisso com a grande arte do passado, explora e debruça-se sobre o antioficial, redimindo e tirando do limbo o *kitsch*, o promiscuo, pratica a antiarte e, assim, se aproxima do mundo surrealista. Braune (2000) aponta a linguagem fotográfica carregando dentro do seu próprio meio de expressão a qualidade de apresentar uma realidade existente e, ao mesmo tempo, transcendente a ela própria, isto é, homologando a surrealidade dentro de si. “A unicidade consciente/inconsciente, portanto, tão procurada e desejada pelo Movimento Surrealista, é não somente parte integrante como pedra fundamental, dado inseparável da linguagem fotográfica” (BRAUNE, 2000, p. 53).

Braune (2000) descreve alguns procedimentos e linguagens da fotografia que impulsionam essa surrealidade fotográfica, como o caso da fotomontagem, que a partir dos surrealistas, inaugurou uma nova concepção de linguagem na fotografia, dando-lhe autonomia e retirando-lhe o papel de fiel representadora do mundo e o seu caráter mimético até então atribuído. A unidade e a integridade da fotografia se diluem na montagem, que a retira da temporalidade e a transforma de bidimensional em tridimensional, dessacralizando-a, submetendo-a a condição de um objeto manipulável capaz de compreender tantas realidades quanto tantas possibilidades de montagem existir (BRAUNE, 2000).

Para o autor, a própria câmera fotográfica proporciona uma visão que não corresponde à visão normal do homem, visto que se utiliza de um ponto de vista único e monocular, em função de uma objetiva que seleciona um recorte a partir de um padrão original, forjado pelo dispositivo. Maior distanciamento ocorre entre a representação e o espaço cotidiano, aponta Braune (2000), com a imagem concebida pela lente grande-angular³¹. Essa transgride a visão normal que se tem do mundo e atenta para o fato de que a dita “visão normal” nada mais é que um modelo inventado e arbitrado, e que não corresponde, em hipótese alguma, à única e inquestionável visão do mundo, caracterizando-se como um dado de surrealidade tipicamente fotográfica (BRAUNE, 2000).

O *close* também se constitui como uma forma de desarticulação do espaço perspectivo, pois a visão habitual do homem, que era global e distanciada, de maneira a corresponder com os modelos impostos renascentistas, encontra o seu contraponto no *close*. Da mesma forma é o espaço sentido a partir de uma composição realizada de um ponto de

³¹ Objetivas de distância focal curta (abaixo de 50 mm) que exageram a perspectiva, realçando o primeiro plano e distanciando o fundo (FERNÁNDEZ, 2014, p. 19).

vista superior, aéreo ou mesmo antiaéreo³². Fotógrafos como Rodchenko (1891-1956) e Kertész (1894 – 1985), mesmo que não considerados expoentes surrealistas, contribuíram em suas obras experimentando as contraposições oblíquas, isto é, tirando fotos de um ângulo superior em diagonal, marcando acentuadamente a dinâmica e o movimento. Braune descreve os ângulos superiores como um ponto de vista onde tudo é liberdade, “independência, ausência de domínio sobre o espaço vivenciado, sensações essas configuradas pela relação de equilíbrio entre o inconsciente e uma nova realidade diferente da que nos é dada a priori” (BRAUNE, 2000, p. 77). O autor ainda esboça sua teoria sobre o distanciamento temporal da realidade que a linguagem fotográfica vem a oferecer:

A fotografia, por ser um recorte do mundo, a captação de um momento único no universo, de uma maneira ou de outra, sempre lida com a virtualidade temporal, mesmo que esta questão não esteja estampada de forma explícita na imagem [...]. Ela, de fato, se presta de forma fantástica a esse tipo de elucubração, por sempre permitir uma brecha, sempre deixar algo no ar a ser dito, o que, aliás, configura-se como uma das grandes características surrealistas. Uma fotografia jamais se encerra dentro de si própria, jamais se fecha em um universo unívoco e unilateral. (BRAUNE, 2000, p. 121)

Braune aponta que essa imagem fotográfica com a qualidade de virtualidade temporal avança um passo adentro da surrealidade, em que o espectador, nos desdobramentos dados à imagem, instaura um deslocamento do mero estado representacional para o real, como se o imaginado e percebido pudesse, de fato, vir a acontecer; afinal, a imagem do qual se vislumbra aconteceu factualmente. Tal mobilização interna afasta o espectador do estado letárgico em que se encontra, aproximando-o das questões fundamentais do Surrealismo, e distanciando-o das convenções tipicamente culturais do mundo externo (BRAUNE, 2000).

Como já abordado anteriormente, André Breton tinha simpatia para com as ideias da imagem técnica da fotografia. Conforme indica Leirner (2008), o líder do Movimento afirmava que a fotografia fora definitiva para desestruturar os velhos modos de expressão; Breton acreditava numa perspectiva de arte mais rica em surpresas na linguagem fotográfica, mais uma vez ligando o maravilhoso ao real e suscitando o fantástico a partir do banal cotidiano (LEIRNER, 2008). Neste cenário, continua a autora, ligado à Breton, encontra-se Man Ray. Leirner (2008) situa a obra de Man Ray em um lugar onde não temos apenas aproximações insólitas ou associações inabituais, mas também manipulações que modificam realmente a identidade dos objetos focados. A poetização da sua obra está em evidência em

³² Da terra, fotografar algo no espaço (Braune, 2000, p. 72).

seus *rayogramas*³³ do começo dos anos 1920. Emmanuel Radensky – verdadeiro nome de Man Ray, do qual ele tirou as duas sílabas do famoso pseudônimo – usava seus truques para tirar a qualidade naturalmente realista do meio fotográfico (LEIRNER, 2008).

Marra (2008) acrescenta, descrevendo o trabalho de Man Ray para a fotografia de moda, que o fotógrafo expandia suas pesquisas artísticas para a moda, trazendo novidades efetivas ao setor, seja, por exemplo, no que tange às soluções gráficas e de composição de imagem, mas, sobretudo, por ter confirmado de maneira clara e definitiva o princípio de evocar um clima, muito mais que o trabalho representativo de modo preciso e detalhado da roupa. “O maior mérito de Man Ray é ter dado uma contribuição fundamental para derrubar os limites, naquele momento ainda ativos e operantes, entre pesquisa pura e aplicada, entre arte e moda” (MARRA, 2008, p. 123). Marra (2008) segue sua teoria sobre Man Ray ao analisar uma famosa imagem do fotógrafo de 1937, na qual uma modelo que veste a grife *Lucien Lelong* está encostada em um carrinho de mão que já havia sido proposto como objeto surrealista (figura 3). O autor aponta para o já presente efeito de estranhamento que resulta da aproximação sutil do “baixo” (o carrinho de mão feito de madeira) com o “alto” (o vestido de grife a beleza da modelo) além da união entre objeto surrealista e fotografia (MARRA, 2008).

Ao modo que Man Ray foi um grande expoente dentro do Movimento Surrealista com seu trabalho fotográfico, Leirner (2008) faz um levantamento de artistas contemporâneos que evocam, em maior ou menor grau, os preceitos surrealistas: Rebufa, artista marselhês que se fotografa no universo de *Barbie* e dos brinquedos *Lego*, a americana Cindy Sherman que testemunha em autorretratos surpreendentes transformações físicas, e o fotógrafo de moda David LaChapelle; esse último, com grandes trucagens digitais, produz uma fotografia permeada pelo *kitsch* e pelo erótico e viola o olhar e o gosto “em campos de hambúrgueres, céus climatizados onde a luz artificial focaliza top modelos, estrelas de cinema e transexuais” (LEIRNER, 2008, p. 618). Sobre LaChapelle, Marra (2008) acrescenta que o fotógrafo é certamente herdeiro de uma linha que sustentou a arte no século XX e que partiu do Surrealismo (em especial aquele formado pelo eixo Dalí-Magritte). Sua mistura de narração fantástica e citacionismo com referências *kitsch* traz um superdimensionamento do excesso, tanto no aspecto formal como conceitual, capaz de transportar o espectador a um ambiente de alegre artificialidade (MARRA, 2008).

³³ Técnica de imagens por contato, obtidas apoando-se os objetos mais variados diretamente sobre o papel sensível (MARRA, 2008, p.122).

Leirner (2008) finaliza sua análise indicando que a fotografia, se não enxergada como puro documento ou registro de uma realidade captada mecanicamente, pode, com efeito, “expressar os ‘delírios de exatidão irracional’. Aqui, o Surrealismo ensinou, pelo menos, a desconfiar da fotografia que não inventa nada e que não mente” (LEIRNER, 2008, p. 618). Exista ou não uma fotografia de linguagem especificamente surrealista, Leirner (2008) poetiza e ressalta que foi o Surrealismo, afinal, que se empenhou em demonstrar o que a fotografia sem dúvida nunca foi, abrindo as portas para o caminho do qual nos aproximamos do sonho.

Depois de esboçado o envolvimento da fotografia com as concepções surrealistas, aproveitando-se do gancho pertinente que fazem os fotógrafos descritos Man Ray e David LaChapelle para com seus trabalhos em moda, parte-se agora para uma relação do Movimento Surrealista e sua ingerência sobre o campo da pesquisa de moda e outras questões nela envolvida.

3.7 O Surrealismo e a Moda

Ao passo que a fotografia se expande, segundo Ma. Sueli Garcia (2010), como um meio de extrema importância para o registro das manifestações de moda, o envolvimento do meio fotográfico com o Surrealismo deu novos significados ao vestuário moderno; a moda gradativamente foi adquirindo características de origem no inconsciente, tornando-se um tema contemporâneo e se definindo como uma linguagem (GARCIA, 2010). No seu exercício de renovação, a criação de moda associa-se com as artes plásticas criando um caminho em conjunto: os corpos e suas múltiplas funções. A busca incessante pelo novo na moda a converteram em um dos centros mais ativos de criatividade do século XX, tornando-se para a pesquisa de arte um terreno ideal de investigação, seja nas formas, cores ou materiais (GARCIA, 2010).

Visando uma diretriz de relacionamento entre moda e Surrealismo, Oliveira (2008) cunha uma reflexão sobre as figuratividades surrealistas agindo nos modos de ser do espectador que se envolve com a obra surrealista. Para a autora, o destinatário – entendido como espectador, aquele que aprecia a obra surrealista – acompanha e experimenta as combinações das dimensões modalizantes do sujeito na narratividade, isto é, uma espécie de

vida que o espectador vive nesse seu interagir com a cena. Oliveira (2008) explica que esse contato pode ser visual, no caso das artes visuais, mas também gestual-cinética-corporal no caso da moda. Tais efeitos do espectador-destinatário diante do contato com as figuratividades surrealistas são descritos pela autora:

Enquanto simulacros reflexivos que são, essas figuratividades ilustram a ação volitiva do sujeito, o seu “querer-ser” no mundo de um modo transformado. Nessa perspectiva, as aspectualizações de modos de presença do ser se convertem no percurso temático maior do Surrealismo, que propomos descrever e analisar a sua organização à maneira de um comprometimento dos seus inventores com uma estratégia de mudança dos modos de vida das pessoas, do seu tempo e de seu espaço (OLIVEIRA, 2008, p. 657).

A autora esclarece que não é a transformação do sujeito em outro, mas uma experiência em que esse espectador percebe em si mesmo, descobrindo quem ele é nas inter-relações entre a sua exterioridade e sua interioridade (GARCIA, 2008). Tal discurso de Oliveira (2008) emancipa o cenário histórico do qual surgiu o Movimento Surrealista e os comportamentos femininos do início do século XX. A criação surrealista vai trazer para o seu discurso uma mulher de sucessivas metamorfoses para com as formas de seu corpo na busca de sua própria face. A mulher é apresentada, pela autora, como um sujeito em construção, de formas variadas e fragmentadas, mostrando em suas vestimentas e combinações de acessórios aspectos desse embate entre os velhos costumes e os seus novos modos de agir, o seu corpo e sua alma (OLIVEIRA, 2008). Ao promover essa mulher como um sujeito-destinatário, o Surrealismo a faz perceber como a figura feminina é conformada com protótipos previamente estabelecidos e que mostram como esse padrão obriga a mulher a ser por essas formas e não pelas suas próprias. Segundo a autora, “a mulher no Surrealismo já está promovendo uma reflexão sobre as forças sociais que a limitam ao obrigá-la a se conformar segundo um dado modelo” (OLIVEIRA, 2008, p. 663).

É nesse contexto que se insere a criadora de moda Elsa Schiaparelli. Pondo em destaque os elementos do conflito, essa criadora de moda vai lutar para dar mais individualidade e liberdade à mulher, tornando-a, enquanto sujeito, pertencente ao primeiro plano na construção vestimentar (OLIVEIRA, 2008). Garcia (2010) acrescenta que coube a Schiaparelli a transposição dos preceitos surrealistas para a alta-costura. Ao defini-la como vanguardista, sabe-se que a criadora acreditava na moda enquanto manifestação artística, e tentava traduzir as ideias do Surrealismo no design de suas roupas, operando na inversão de valores e evocando elementos que não faziam parte do universo da indumentária. “Elsa Schiaparelli criou na alta-costura um vestuário de ‘confronto’, característica comum entre os

grupos de vanguarda, uma proposta diferente para olhar o mundo de uma maneira inusitada, incentivando outros a experimentar rupturas” (GARCIA, 2010, p. 6).

Oliveira (2008) faz um paralelo entre o conceito de beleza, sensualidade e concepção de mulher herdados desde o período clássico pela estátua da *Vênus de Milo* e o trabalho que Elsa Schiaparelli e outros surrealistas fazem no Movimento para desmistificá-la. A proposição da criadora de moda surrealista enfrenta o corpo mitificado das “Vênus” de seu tempo para assim mostrar, a partir de sua proposta de moda – à luz dos artistas surrealistas –, como são fórmulas e industrializações da moda e da cosmetologia as concepções do corpo e da beleza. A mulher-estátua foi retomada também por diversos artistas surrealistas, como Magritte (*Les menottes de cuivre*, 1931), que em uma réplica da estátua em mármore, a pinta da cor cobre a fim de subverter a sua alma imaculadamente branca e considerada sagrada, símbolo de pureza e harmonia. Max Ernst também se utiliza da figura de Vênus e, em uma transfiguração bidimensional, provoca uma anamorfose, tirando os atributos que antes em mármore concediam proporção e equilíbrio, qualificadores do protótipo de mulher e beleza. Dalí também enfrenta, em suas esculturas, como em *La Vênus de Milo aux tiroirs* (1936), a permanência esvaziada do protótipo de Milo para a arte e para a figuratividade da mulher na terceira década do século XX (OLIVEIRA, 2010).

Oliveira (2008) continua sua reflexão indicando as roupas criadas por Schiaparelli como aquelas que vestem as Vênus surrealistas de seu tempo, problematizando o ser e o estar da mulher no contexto socioeconômico e cultural. No entanto, a autora não deixa de identificar uma permanência do protótipo além das reivindicações surrealistas:

As retomadas da Vênus, no entanto, não têm no Movimento Surrealista o seu término, e vamos reencontrá-las na arte e na publicidade ao longo da segunda metade do século XX como um dos intocáveis estereótipos de mulher. É a radical diferença desses encontros o que nos sensibiliza para pensar, por meio deles, os modos de operar do Surrealismo, em com consonância com certos modos de vida de sua época. (OLIVEIRA, 2008, p. 672)

Para Oliveira (2008), em seu texto que aqui serve de grande subsídio teórico para entender a moda e o Surrealismo, *Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas*, conclui que a produção de Elsa Schiaparelli e dos surrealistas permanecem à espera de novas desmontagens que interpretam a mulher e sua aparência no contemporâneo, embora a Vênus – tendo sua defensiva maior na publicidade – em nome de seu padrão de beleza desde a antiguidade, figure em anúncios de perfumes, lingerie, carros e etc.

Nesse sentido, Garcia (2010) identifica em seu artigo, *O surrealismo e a Moda*, sucessores de um trabalho de design de moda que se aproximam da mesma forma da poética surrealista. É o caso de Franco Moschino, já nos anos 1990, despontando com a tendência da antimoda, onde desenvolveu coleções questionadoras do modelo de consumo e de mecanismo de moda; de Martin Margiela, que no mesmo período se propôs a questionar as dimensões do corpo exercitando escalas alteradas na indumentária. Também se cita Galliano com suas criações de escalas alteradas, elementos fantásticos e teatrais; na mesma linha sobressai o caso de Alexander Mc Queen, alterando os valores na construção das roupas, com deslocamentos de formas e acabamentos que evocam universos originais. O caso mais notável, segundo Garcia (2010), é o dos holandeses Viktor & Holf, “que possuem características dadaístas e surrealistas em suas coleções [...]”. Suas coleções são povoadas por: palavras, volumes, ornamentos tridimensionais e bizarros, escalas alteradas” (GARCIA, 2010, p. 8).

Garcia (2010) finaliza com uma reflexão sobre as diretrizes da moda o novo milênio indo ao encontro dos preceitos surrealistas. Para a autora, a moda conversa e compreende a liberdade política e suas diversidades estéticas, mantendo correspondência com a arte, mas autonomia na cultura visual contemporânea, refletindo o estado de espírito e marcando o indivíduo dentro da sociedade. “A valorização da estética na linguagem do design de moda na pós-modernidade, não visa glorificar apenas o ego, mas também de desvencilhar a moda de qualquer cânone estabelecido” (GARCIA, 2010, p. 10). Dessa forma, a moda no contemporâneo carrega, em suas autonomias visuais, preceitos do universo surrealista: de libertar o espírito e transcender razões e lógicas antes pré-estabelecidas.

Inserido nesse contexto, está o fotógrafo contemporâneo de moda Tim Walker, cuja obra é a origem do *corpus* deste trabalho, fazendo-se necessário, a partir de agora, um breve levantamento de seu trabalho com a moda e suas inspirações, a fim de aproxima-lo também, posteriormente em análise, do universo surrealista e suas concepções.

Figura 3 – “*Dress by Lucien Lelong*”, Man Ray, 1937.



Fonte: <<http://igotbugsinmyhead.wordpress.com/2011/12/13/plissado-e-a-tendencia-do-verao-2012/lucien-lelong-1937-man-ray>>. Acesso em: 15 set. 2014

4. METODOLOGIA

4.1 Sobre o fotógrafo Tim Walker

Faz-se necessário aqui traçar o perfil do fotógrafo britânico Tim Walker, cuja obra servirá de *corpus* empírico para essa pesquisa, no intuito, desde já, de traçar características de seu trabalho como fotógrafo de moda.

Tim Walker nasceu em 1970, na Inglaterra. Coursou “*Photography and Art*” na Universidade *Exeter Art College* entre 1991 e 1994, onde ainda durante o período de graduação, trabalhou como assistente do fotógrafo norteamericano Richard Avedon em Nova York (MUIR, 2008, p. 360). O interesse pela fotografia de moda por parte de Walker começou após o seu trabalho nos arquivos e portfólios do fotógrafo de moda Cecil Beaton na livraria *Condé Nast*, em Londres, antes ainda de cursar a universidade. Após voltar para a Inglaterra posteriormente ao trabalho com Avedon, começou a trabalhar com retratos e fotografias documentais para os jornais britânicos, momento em que, aos 25 anos, fotografou

a primeira campanha de moda para a *Vogue*, revista para a qual tem trabalhado desde então, em suas edições britânica, italiana e americana (WALKER, 2014).

Sua primeira exposição solo ocorreu em 2007 na cidade de Hanover, na Alemanha, intitulada *I LOVE PICTURES*, exibida na galeria de arte *Kestner Gesellschaft*; no ano seguinte, para acompanhar sua publicação *PICTURES*³⁴ (2008), uma exposição homônima ocorreu no *Design Museum* em Londres (MUIR, 2008). Já em 2012, para acompanhar a publicação *Storyteller*³⁵ (2012), outra exibição na galeria *Somerset House* em Londres foi realizada. Atualmente os espaços *The Victoria & Albert Museum* e o *National Portrait Gallery*, em Londres, contêm fotografias de Tim Walker em suas coleções permanentes (WALKER, 2014).

Walker é reconhecido na fotografia de moda por seus cenários extravagantes e motivos românticos. Robin Muir (2008), historiador da fotografia e antigo editor da *Vogue* britânica, aponta que o aspecto de conto de fadas é facilmente visível no trabalho do fotógrafo, onde as imagens resultantes são visões impossíveis de se construir na vida cotidiana (MUIR, 2012). Muir ainda indica o caráter nostálgico das fotografias de Tim Walker, remetendo, muitas vezes, a uma Inglaterra pré-medieval; apresenta-se notória também a narratividade de sua obra, que em conjunto com as cores fortes frequentemente usadas, criam uma atmosfera épica e cheia de citacionismos (MUIR, 2008, p.9). O historiador conta que a *mise-en-scène* bucólica é usual, Walker geralmente fotografa nas zonas rurais da Inglaterra, onde um ponto interessante é levantado: “[...] and when the land cannot immediately present itself, trees, streams, ponds, glades, and entire rustic vignettes can be recreated by artifice”³⁶ (MUIR, 2008, p. 8). Tal afirmação dá indícios, por vezes, de uma suposição da presença do tratamento digital em algumas fotos, senão uma construção pictórica e teatral dos cenários para compor o clima desejado.

Muir (2008) discute em seu texto *Paradise Regained* os traços de Surrealismo que as fotografias de Tim Walker evocam, principalmente, relativos ao eixo Magritte-Dalí. O próprio fotógrafo aponta a sua aderência a uma caracterização fantástica da fotografia de moda: “When you’re a fashion photographer everything is contrived from the start. Nothing is real.

³⁴ *PICTURES* (2008) é uma das compilações da qual serão retiradas amostras para o *corpus* empírico desta pesquisa; obra lançada pela editora teNeues.

³⁵ *Storyteller* (2012) também servirá de base para a retirada das amostras posteriormente analisadas neste trabalho; obra lançada pela editora Thames and Hudson.

³⁶ Tradução Livre: “[...] e quando o campo não pode se fazer imediatamente presente, árvores, riachos, lagoas, clareiras e vinhetas rústicas inteiras podem ser recriadas pelas trucagens”.

So what you're trying to do in this fake world is to make a real moment happen by installing genuineness into the artifice”³⁷(WALKER, 2012, p. 26). Na compilação *Storyteller* – que no próprio título já alude à contação de histórias e à narratividade –, Tim faz diversas declarações em que deixa claro muitas de suas influências e pré-disposição de uma imaginação voltada para o fabuloso, quando aponta que na sua mistura de ingredientes, imagens de conto de fadas e de livros infantis ganham espaço (WALER, 2012, p.144), assim como a sua fascinação pelas histórias em que dimensões diferentes existem, as quais jamais existiram na realidade, e escalas são subvertidas, como pessoas do tamanho de casas, por exemplo (WALKER, 2012).

Tendo em vista a importância de Tim Walker no cenário da fotografia de moda, a partir de seu trabalho para veículos como a *Vogue*, e suas publicações e exposições na Europa, além da contribuição de outros autores como Muir (2012) para caracterizar a obra do fotógrafo e suscitar uma aproximação com o Surrealismo, pode-se inferir uma relação entre as fotografias de Walker e as teorias levantadas até aqui nos capítulos anteriores. Ao passo que o próprio fotógrafo se diz aproximar de um mundo onde nada é real, faz-se agora a apresentação da metodologia de pesquisa, a fim de comprovar cientificamente as hipóteses aqui inicialmente levantadas e as relações entre as fotografias de Walker, a linguagem fotográfica e o Surrealismo, cumprindo com os objetivos desse trabalho.

4.2 Descrição do Método de Análise

O método de análise escolhido para cumprir com os objetivos deste trabalho é o proposto por Javier Marzal Felici (2014), denominado *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*, estabelecido na Universidade Jaime I, em Castellón, na Espanha. Tal método é composto de quatro níveis de análise imagética: contextual, morfológico, compositivo e enunciativo. A unidade dos quatro níveis desta metodologia permite uma averiguação ampla, possibilitando o máximo de extração de informações pertinentes para a imagem analisada e permitindo, com base nas descrições dela feitas e assim elucidadas, inferências teóricas posteriores. Serão apresentadas a seguir as descrições das quatro

³⁷ Tradução Livre: “Quando você é um fotógrafo de moda tudo é inventado desde o início. Nada é real. Então o que você está tentando fazer nesse mundo artificial é um momento real acontecer instalando genuinidade ao artifício”.

categorias da metodologia, com as indicações daquelas que serão usadas, portanto pertinentes para o objetivo final da pesquisa, e aquelas que, uma vez descartadas, não influenciam neste mesmo objetivo.

O primeiro nível apresentado é o contextual, descrito por Felici (2014) como aquele que capacita recolher as informações técnicas e necessárias utilizadas numa imagem, visando uma melhor competência da leitura feita. Além do mais, o autor indica que a “análise textual permite chegar muito mais além em profundidade significativa do que aquilo que o autor possa dizer sobre sua própria obra” (FELICI, 2014). São componentes deste nível de análise: a) autor, nacionalidade, ano; b) origem da imagem; c) gênero; d) movimento; e) P/B ou cor; f) formato; g) câmera; h) suporte; i) objetivas; j) outras informações. O nível contextual nessa análise se dividirá em quatro utilizações, em que a data das fotografias analisadas, assim como seus títulos e veículo de publicação, servirão como a legenda para aquelas imagens pertencentes ao *corpus* empírico quando apresentadas. Já as componentes relativas à cor, autor, gênero, e origem da imagem serão definitivas para o recorte do *corpus*, servindo de ponto de partida para a amostragem escolhida, portanto, componentes que estarão inerentes e equalizadas em todas as fotografias analisadas, se dispensado assim a necessidade de uma descrição extensa e qualitativa. Formato e Câmera em seu puro nível contextual não influenciam no objetivo final desta pesquisa, sendo, assim, descartadas da análise, embora algumas questões como as implicações das distâncias focais geradas pelo uso de algumas objetivas sejam tratadas junto a outras questões no nível morfológico. O movimento neste nível de análise será tratado em função de identificar possíveis aderências ao Movimento Surrealista. Outras informações relativas à contextualização da fotografia analisada serão descritas quando assim se apresentarem.

O segundo nível é denominado morfológico, onde Felici (2014) indica que é neste momento que as naturezas subjetivas da fotografia aparecem, embora a principal função do nível morfológico ainda seja adotar uma perspectiva descritiva. Fazem parte desse nível de análise: a) ponto; b) linha; c) plano-espaco; d) escala; e) forma; f) textura; g) nitidez da imagem; h) iluminação; i) contraste; j) tonalidade; k) outros. Para a ocorrência da análise neste nível serão levadas em consideração categorias pertinentes, como o plano-espaco, importante por definir as dimensões da imagem, e as figuras-fundo, cuja relação combinada com a bidimensionalidade da imagem, em certas ocasiões, provoca efeitos de *trompe-l'oeil*. A escala também será analisada, neste nível, no que diz respeito ao tamanho da figura na imagem, como a dimensão do corpo humano no enquadramento, determinando o tipo de

plano utilizado. Também analisada será a nitidez da imagem, se há um controle dos focos ou desfoques intencionais. Sobre a nitidez, Felici (2004) afirma que:

O controle da focagem é uma técnica que permite destacar uma figura sobre o fundo da imagem. Por outro lado, a falta de nitidez da imagem pode produzir consequências notáveis na transmissão de uma determinada ideia de dinamismo ou de temporalidade da fotografia. A ausência de nitidez de uma imagem pode dever-se à utilização de filtros que lhe proporcionam um 'frou', um borrão, que põe em cheque, a verossimilhança da representação, inclusivamente dotando-a de um certo onirismo (FELICI, 2014)

A iluminação será analisada sob os efeitos que causa na imagem, assim como o contraste e a tonalidade. Outras informações a nível morfológico serão descritas quando se fizer necessário. Ponto, linha, forma e textura não influenciam na análise final, uma vez que os três primeiros motivos estão englobados na análise do plano-espaco; já a textura, nessa análise, se faz desnecessária pela própria abordagem da metodologia, que faz desta categoria algo tangível, principalmente, em fotografias de base química.

No terceiro nível, o compositivo, trata-se de analisar como se relacionam os elementos do nível morfológico a partir de um ponto de vista sintático, configurando uma estrutura interna da imagem (FELICI, 2014). São componentes deste nível de análise: a) perspectiva; b) ritmo; c) tensão; d) proporção; e) distribuição dos pesos visuais; f) lei dos terços; g) ordem icônica; h) trajeto visual; i) estaticidade-dinamismo; j) pose; k) espaço da representação (campo/fora de campo, concreto/abstrato, habitualidade, encenação, interior/exterior); l) tempo da representação (instantaneidade, duração, atemporalidade, sequencialidade/narratividade); m) outros. Pela importância das categorias deste nível de análise, e uma vez que elas transbordem entre si, todas serão utilizadas e de alguma forma contempladas na descrição da imagem, a fim de entenderem-se as intenções compositivas das amostragens.

O quarto e último nível é o enunciativo, tratado com importância por Felici (2014), uma vez que o autor conta que:

Qualquer fotografia, na medida em que representa uma seleção de realidade, um lugar a partir do qual se realiza a tomada fotográfica, pressupõe a existência de um olhar enunciativo. O estudo desta questão tem consequências notáveis para conhecer a ideologia implícita da imagem e a visão do mundo que transmite (FELICI, 2014).

Fazem parte deste nível de análise: a) ponto de vista físico; b) atitude das personagens; c) qualificadores; d) transparência/sutura/verossimilhança; e) marcas textuais; f) olhares das personagens; g) enunciação; relações intertextuais (citação, colagem, pastiche, etc.); h) interpretação global do texto fotográfico. Neste nível de análise, do mesmo modo que o

anterior, todas as categorias se fazem pertinentes para este trabalho, portanto, todas estarão incorporadas na descrição das amostragens no que tange ao nível enunciativo.

Para a aplicação do método de análise descrito, faz-se a partir de agora a definição do *corpus* empírico.

4.3 *Corpus* Empírico

Para delimitar o *corpus* empírico desta pesquisa, faz-se um trajeto pertinente diante da obra do fotógrafo Tim Walker. Para criar-se uma unidade diante da fonte das amostragens, decidiu-se optar pelas publicações do próprio fotógrafo como fonte, em vez de selecioná-las de revistas de moda como a publicação *Vogue*. Essa decisão parte do princípio que não se deseja, aqui, analisar o contexto de publicação das fotografias de Walker, tampouco ingerências analíticas que podem exercer os veículos nas quais foram publicadas, ou até mesmo a análise desses próprios veículos, como as revistas de moda. A priori da análise está calcada no estilo de criação do fotógrafo e não nas marcas ou nos veículos de mídia. Nesse sentido, aproveita-se da disponibilidade de quatro publicações do próprio Tim Walker: *PICTURES* (2008), *The Lost Explorer* (2011), *Storyteller* (2012) e *The Granny Alphabet* (2013). Seleciona-se, então, as duas mais pertinentes – e já anteriormente citadas neste trabalho – compilações: *PICTURES* e *Storyteller*, justamente por conterem um foco nas fotografias de moda, tornando-se esses dois livros as fontes das amostragens.

Para a construção do conjunto de fotografias que servirão de amostra para análise, alguns requisitos são levados em consideração: todas as fotografias devem ser fotografias de moda, de cunho editorial, para assim se consolidarem como um objeto empírico da comunicação, sendo assim, fotografias de cunho autoral, ou estritamente artístico, que possam a vir aparecer nas fontes estão descartadas. No que tange a atualidade do *corpus*, não se percebe uma necessidade de separação temporal das fotografias como pré-requisito de seleção das amostras, uma vez que todas são razoavelmente atuais (de 2004 a 2012) e, logo, passíveis de análise neste momento. Para constituir as amostragens também se levou em consideração que todas as fotografias selecionadas devem ser coloridas.

Neste contexto foram selecionadas 12 imagens, todas de autoria de Tim Walker, pertencentes ao gênero da fotografia de moda (com as marcas apresentadas devidamente

identificadas, comprovando o caráter do gênero), coloridas e retiradas das compilações do próprio fotógrafo *PICTURES* e *Storyteller*. Levou-se em consideração a versatilidade dos motivos fotográficos e a presença de elementos (contextuais, morfológicos, compositivos e enunciativos) que levassem a uma situação hipotética da aplicação das teorias sobre a fotografia e o Surrealismo apresentadas nos capítulos anteriores, no intuito de identificar na obra de Tim Walker expressões à luz destas bases teóricas; ou seja, a partir das próprias indicações do fotógrafo de conter um caráter surreal em suas fotografias e de elementos fotográficos que remetam às teorias estudadas, cria-se a hipótese de haver traços do Surrealismo na obra de Walker e selecionam-se amostras para comprovar cientificamente tais suposições que originaram o objetivo desta pesquisa.

No capítulo a seguir, serão apresentadas e analisadas as 12 fotografias selecionadas com suas respectivas legendas, e conforme forem apresentadas, suas descrições a partir do método de análise proposto neste capítulo. Posteriormente, será feita uma unção entre as análises feitas e as teorias abordadas nos capítulos anteriores sobre a linguagem fotográfica e o Surrealismo.

5 ANÁLISE

Conforme apresentado no capítulo anterior, esse trabalho tomará como metodologia aquela proposta por Felici (2014) para se analisarem as fotografias extraídas como *corpus* empírico; dentro das categorias selecionadas previamente nos níveis contextual, morfológico, compositivo e enunciativo, propostos pelo método, se faz neste capítulo uma descrição de cada uma das fotografias, a fim de elucidar seus elementos presentes e concretizar uma posterior relação com os capítulos teóricos antecedentes, cumprindo com os objetivos desta pesquisa. A descrição das imagens deverá suscitar os elementos que, posteriormente cruzados com as bases teóricas da fotografia e do Surrealismo, levarão a compreender como o fotógrafo Tim Walker lança mão de expressões visuais à luz do Surrealismo e da própria linguagem fotográfica para compor sua obra fotográfica para o uso na moda.

As 12 imagens selecionadas no *corpus* empírico serão analisadas separadamente³⁸, fazendo deste capítulo um conteúdo dividido em dez partes, cada uma referente à descrição das imagens de referência. Todas as fotografias serão acompanhadas dos títulos que as acompanham na fonte de origem do *corpus* (publicações *PICTURES* e *Storyteller*, também indicadas), assim como a data de publicação da imagem e o nome dos estilistas que assinam as roupas de moda das fotografias – no caso das imagens retiradas do livro *Storyteller* (2012) – ou a origem da publicação de moda a qual pertenceram – no caso das imagens retiradas do livro *PICTURES* (2008). A ordem das imagens analisadas será dada conforme suas datas de publicação; abaixo, segue a lista das fotografias a serem analisadas:

Imagem 1: *Lily Cole and Giant Fish* (2004)

Imagem 2: *Coco Rocha and giant glove* (2006)

Imagem 3: *Kinga Rajzak in flying saucer with members of the West Percy Hunt* (2009)

Imagem 4: *Xiao Wen devouring cricket* (2010)

Imagens 5 e 6: *Kristen McMenamy in white spider's web* (2011)

Imagem 7: *Guinevere Van Seenus self-levitating* (2011)

Imagem 8: *Kirsi Pyrhonen as mechanical doll* (2011)

Imagem 9: *Giant doll kicks Lindsey Wixson* (2011)

Imagem 10: *Kristen McMenamy with killer wasps* (2011)

Imagens 11 e 12: *Kristen McMenamy as moth to a flame* (2011)

³⁸ Com exceção das imagens 5 e 6, assim como as imagens 11 e 12, que por sua semelhança e também por estarem dispostas na publicação *Storyteller* (2012) como uma unidade só – ganhando, inclusive, o mesmo título por parte do autor Tim Walker – serão analisadas em conjunto.

5.1 Imagem 1: *Lily Cole and Giant Fish*, 2004, publicada originalmente em *Italian Vogue*.



Fonte: *PICTURES* (2008, p. 70).

No que diz respeito ao nível contextual, o título da imagem 1 faz referência ao nome da modelo que acompanha o cenário povoado pelo grande peixe em destaque no segundo plano, não indicando nenhuma ação, somente uma descrição indicando tais presenças. Numa possível abordagem de referência ao Movimento Surrealista, pode-se inferir que a presença de tamanho destaque do peixe em escalas desproporcionais e a gama de objetos relativos à pesca desambientados em um ambiente interno são indicativos dessa aproximação com o Surrealismo.

No nível morfológico, é possível perceber uma imagem dotada de três diferentes planos, onde no primeiro plano, junto há objetos com motivos de pesca e marítimos – opacos devido ao efeito de *flou* no canto inferior direito – divide-se a modelo segurando uma vara de

pescar. O segundo plano é tomado por inteiro pelo grande peixe, enquanto no plano de fundo situam-se duas colunas brancas com uma libélula, de tamanho também desproporcional, pousada sobre a coluna esquerda. Tem-se um plano geral da cena analisada, onde a escala – entendida como o tamanho da figura da imagem, isto é, a dimensão do corpo humano no enquadramento – está explicitamente alterada, visto que a proporção da figura da modelo em relação aos outros elementos está distorcida.

A fotografia possui uma nitidez seletiva: quanto mais à esquerda superior, mais nítida a imagem, ganhando gradativamente opacidade conforme avança ao canto inferior direito, tomado por uma luminescência que gera um efeito nebuloso, de *flou* em boa parte da imagem. Há uma boa profundidade de campo³⁹ na fotografia, são percebidos muitos detalhes em nitidez e nota-se o uso de uma objetiva normal⁴⁰, uma vez que não se percebem distorções formais das linhas paralelas. A iluminação, por vez, se deduz que seja artificial⁴¹ a fim de recriar a luz natural, visto que as sombras se projetam em direções diversificadas, incoerentes com as projeções de uma luz de fonte natural. A tonalidade amarelada da imagem, então, ganha espaço por quase todo seu enquadramento, aproximando o espectador e tornando a imagem mais acolhedora embora seus elementos desconexos.

No que tange ao nível compositivo, nota-se a perspectiva clássica, onde o enquadramento se dá pela representação de figura-fundo determinadas pela profundidade de campo. Embora se tenha a presença de muitos elementos figurativos na imagem, não há um grande nível de tensão devido à tonalidade uniforme que ofusca as texturas; já o ritmo parece se dar pela iluminação gradual que vai tomando conta da imagem a partir do canto inferior direito, dando a impressão de uma movimentação dessa iluminação natural que quer ganhar todo espaço representativo. A proporção da figura humana está drasticamente alterada em função do grande peixe exposto no segundo plano, este que, definitivamente, ganha o maior peso visual devido ao seu tamanho, gerando uma ordem icônica dicotômica entre equilíbrio e desequilíbrio, ora alguns elementos estejam em seus tamanhos reais e outros completamente alterados escalarmente. O peixe não só é notado pelo teu tamanho, mas também por acabar

³⁹ É a verificação da nitidez dos planos anteriores e subsequentes ao ponto de foco da imagem, onde pouca nitidez dos outros planos indica pouca profundidade de campo e bastante nitidez indica a presença de uma boa profundidade de campo.

⁴⁰ Objetivas intermediárias (de distância focal entre 50 e 70 mm), que formam imagens parecidas com as que o olho humano vê (FERNÁNDEZ, 2014, p. 19).

⁴¹ Não há informações técnicas sobre a produção das fotografias nas publicações as quais foram fontes das imagens do *corpus* empírico, torando-se assim, a verificação desses dados, baseadas em deduções que os aspectos formais das imagens vêm a suscitar.

determinando a leitura e a condução do olhar na fotografia, o animal mistura com outros objetos inanimados, numa aparição tão inorgânica quanto eles.

A imagem 1 é caracterizada por um cenário teatral, montado, onde a modelo posa estaticamente compondo a encenação; os elementos parecem cenográficos, não se notando a interferência de finalizações e montagens digitais na pós-produção. O espaço da representação é interno, fechado, e tem-se a sensação que ocupa somente um canto de um espaço muito maior e que está fora de campo. O tempo da representação é tomado por diferentes vieses, por ora, a iluminação parece guiar o dinamismo e um tempo de instantaneidade da imagem, que teria sido congelada antes da luz percorrer todo o quadro da representação; no entanto, por outro lado, a encenação não usual e as escalas distorcidas levam a crer que se trata de uma imagem atemporal, devido a seus motivos e temáticas não poderem ser definidos em um período de realidade racional; ainda nota-se uma narratividade quando os motivos de pesca e a pose da modelo segurando uma vara de pescar junto ao peixe gigante indicam a sequencialidade de um ação anterior ao momento da captura.

No nível enunciativo se analisa que a o ponto de vista físico é a altura dos olhos da figura humana. Como abordado anteriormente no nível compositivo, a fotografia é caracterizada pela encenação e a atitude utilitária de pescadora da modelo é posada para compor o clima da imagem. A verossimilhança da imagem é devidamente perturbada pelo fato poder se reconhecer os elementos visuais da fotografia, mas não da maneira como são encontrados na realidade, devido às suas deformações escalares e associação de objetos fora de contexto. Tratando-se de uma imagem de moda, o olhar da modelo direcionado para a câmera segue uma padronização de acordo com aquelas expressões que incitam a sedução e a o desejo do espectador diante da imagem. A grande relação intertextual se dá pelos motivos de pesca que tomam a fotografia *Lily Cole and Giant Fish*, gerando seu caráter narrativo e teatral, tornando a modelo uma grande personagem de um mote de ações referentes à pescaria.

Em uma leitura geral do texto fotográfico, percebe-se nesta imagem de moda uma relação de grande encenação e teatralização, em que a cenografia cuidadosamente montada vem a construir uma alegoria que se estabelece como uma relação de poder, isto é, a modelo suprimida escalarmente pelo grande peixe, mesmo assim exerce poder sobre ele, e se assim exerce poder, pode carregar o estatuto de um corpo da moda. A iluminação difusa e os tons amarelos unidos ao efeito de *flou* tornam mais amena a percepção de choque que o espectador

tem ao vislumbrar os elementos visuais da imagem subvertidos e desambientados. O clima gerado certamente é de uma cena de uma peça de teatro perdida no tempo e no espaço, ou de um sonho construído com elementos ora definidos e nítidos visualmente, ora embaçados por uma luminescência típica dos borrões e falhas de um grande movimento de condensação dos sonhos.

5.2 Imagem 2: *Coco Rocha and giant glove*, 2006, publicada originalmente em *British Vogue*.



Fonte: *PICTURES* (2008, p. 255).

A nível contextual, assim como na Imagem 1, o título de referência da Imagem 2 alega somente a presença da modelo junto a uma luva gigante, não dando indicativos situacionais, de tempo, ou de ação. Da mesma forma, pensando nas referências adotadas a partir do Surrealismo, percebe-se a escala da luva enquanto elemento visual distorcida em relação à

modelo e o uso de um objeto banal, assim elevado à principal componente visual da imagem, aproximando-se da concepção daquilo que seria um objeto surrealista.

No nível morfológico, observam-se em primeiro plano e quase juntos ao plano de fundo a luva gigante e a modelo como protagonistas; a escala está distorcida, uma vez que o plano geral da cena – dotado de bastante profundidade de campo, onde há nitidez por toda a imagem, que é possivelmente gerada por uma lente normal em função das linhas retas e bem definidas – em relação ao tamanho da figura humana está sendo perturbado pela luva de tamanho descomunal. A iluminação supõe-se natural, com luzes difusas e uma leve predominância de altas luzes na lateral esquerda da imagem devido à grande janela que emite a luz lateral, permitindo assim as luzes suaves. A fotografia apresenta alto contraste, o preto do vestido destaca-se plenamente no cenário em que predominam as cores e tonalidades pastéis.

Já no nível compositivo, a perspectiva apresentada também é clássica, com o primeiro plano e plano de fundo bem determinados pela profundidade de campo. O alto contraste entre o vestido preto e os tons pastéis do cenário cria a tensão da imagem, captando o olhar do espectador. A proporção mais uma vez é distorcida, a figura humana em relação à luva é desproporcional, tornando a luva gigante – auxiliada pelo contraste do vestido negro – o objeto de maior peso visual na fotografia. Há uma ordem icônica de escassez-exagero, pois no cenário neutro e aparentemente vazio que se dá o quadro representativo, soma-se a luva em proporções exageradas, gerando a partir desse embate de distinção de pesos visuais o grande trunfo compositivo da imagem. A pose da modelo define o dinamismo e o trajeto visual desta fotografia: elevada sobre um banco, seu vestido ganha movimento para o lado direito enquanto que a luva e seu posicionamento – principalmente na parte que veste os dedos – encarregam-se de conduzir o olhar para o lado esquerdo; o centro dessa dinâmica é justamente a peça de roupa apresentada. O espaço da representação aqui também é interno, fechado, concreto, e perfeitamente encenado; o tempo dessa representação, por sua vez, parece, assim como na Imagem 1, difícil de datar, tratando-se também de uma foto sem marcas temporais, embora a grande janela que gera iluminação difusa leve a crer uma brisa passou e possibilitou a movimentação do vestido, além das marcas temporais no chão desgastado e corroído.

No nível enunciativo, a pose, olhar e atitude da personagem determinam o ponto de vista físico, possivelmente aéreo, onde a elevação da modelo em função do ângulo de tomada direciona, posteriormente, o olhar do espectador abaixo da linha dos olhos dessa. O olhar da

personagem-modelo também exerce uma impressão de poder, justamente por estar em uma posição elevada. O cenário gélido e vazio, que parece inabitado, até então totalmente verossímil, é subvertido com a presença da luva gigantesca e da modelo, e sendo a luva também um elemento passível de decodificação pelo espectador, porém em proporções que fogem da realidade, a verossimilhança é perturbada. Mais uma vez, nota-se o alto grau de encenação da fotografia, como a luva gigantesca enquanto objeto cenográfico e não como produto de produção digital.

É possível perceber, na leitura desta imagem como um todo, outra cena do universo de Tim Walker que parece descolada da realidade racional. A escassez de outros elementos visuais além da grande luva em escala subvertida e da modelo coloca em destaque o poder do sistema de moda como um fim em si mesmo, dotado de autonomia visual. E embora a luva seja um elemento cenográfico, construído materialmente para a composição da fotografia, funciona perfeitamente como uma grande colagem, tornando-se o elemento inesperado e determinante de leitura em um espaço vazio.

5.3 Imagem 3: *Kinga Rajzak in flying saucer with members of the West Percy Hunt, 2009;* moda assinada por Prada.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 132-133).

Em seu nível contextual, a Imagem 3 também apresenta o título em uma descrição de presença, tanto da modelo como do grupo de caça inglês, embora indique também a situação em que a modelo se encontra: dentro de um disco voador. As aproximações com o Movimento Surrealista são possíveis de se inferir pela extrema desambientação de um elemento recorrente de narrativas de ficção-científica inserido no meio de um cenário que aparentemente é do tradicional repertório inglês. O próprio uso do disco-voador como elemento visual causa um distanciamento da realidade e um passo em direção à narrativa, à ficção, a um mundo sem lógica e artificial.

No nível morfológico, nota-se uma rica definição do plano-espço da fotografia em questão, em primeiro plano aparecem em parte desfocados os cães de caça devido à sua natural movimentação na hora da captura; no segundo plano tem-se a modelo conduzindo o

objeto alienígena junto à equipe do grupo de caça conduzindo seus cavalos. No plano de fundo, nota-se com pouca profundidade de campo o cenário bucólico de uma fazenda que ambienta a tomada fotográfica. A objetiva usada pode ser apontada como uma grande-angular devido ao grande plano geral que a imagem apresenta, interpretando-se que a distância focal utilizada seja oriunda de uma lente desse tipo. Notam-se também, nesse caso, leves distorções na lateral direita. A escala da imagem também leva a crer no uso da grande-angular, pois os cães em primeiro plano aparecem escalarmente maiores que as figuras humanas na imagem. Há bastante nitidez na modelo e no objeto voador, já o plano de fundo, e o primeiro plano, assim como as outras figuras humanas em movimento carecem de nitidez, dando a essa imagem uma profundidade de campo razoável. A iluminação da imagem é natural, com uma luz proveniente de um momento de entardecer com uma predominância de altas luzes que geram grandes sombras laterais dos elementos visuais. Não há uma gama de contraste muito acentuada, embora as cores da natureza se choquem com o metálico que cobre o disco-voador.

Tratando-se de nível compositivo, a perspectiva é claramente dividida pelo primeiro plano dos cachorros com o segundo plano das figuras humanas, destoando uma visão clássica de figura-fundo. A ideia de movimentação altera a perspectiva, o disco-voador que acompanha o salto dos cavalos orienta o olhar do espectador diante de um trajeto do canto superior esquerdo até o inferior direito. O ritmo é também definido pela ideia de movimento da imagem, o objeto exógeno, ao mesmo tempo em que gera a tensão da imagem, alinha-se com a figura dos cavalos obtendo-se uma perfeita e alinhada ordem dinâmica, quase simétrica.

Definitivamente, a distribuição do peso visual é desigual, a atenção é toda voltada para a modelo dentro do compartimento transparente que é completado pela forma circular metálica; isso gera uma ordem icônica de realismo-distorção ao poder se visualizar elementos tão dicotômicos unidos na mesma cenografia, agindo em uma ordem que também pode ser vista como simetria-assimetria, seja em relação à posição que se encontram na imagem, seja em relação ao exagero bipolar entre os dois universos representados: ficção científica *versus* um esporte tradicional e bucólico. A fotografia é tomada pelo dinamismo, os borrões gerados pela movimentação são de fato aquilo que leva a crer em um tempo de representação dotado de instantaneidade, sequencialidade e de uma duração volátil que foi capturada banalmente, embora o disco-voador gere uma tensão tão grande, que o tempo da representação torna-se muito subjetivo, difícil de imaginar-se temporalmente. Já o espaço da representação é externo,

aberto, capaz de abarcar os dinamismos e os choques da imagem; o cenário realista e naturalista é tensionado pelo objeto cenográfico e a encenação da modelo.

No nível enunciativo, o ponto de vista físico é levemente abaixo da altura dos olhos, onde o espectador aguarda a ação provinda dos cantos superiores das personagens ganharem os cantos inferiores. Enquanto o grupo de caça – que traça uma indumentária tradicional e reconhecível do repertório inglês – salta com seus cavalos os obstáculos de equitação e reproduz um comportamento naturalista, o exótico, posado e encenado vem por parte da modelo e sua condução de origem extraterrestre; a verossimilhança em absoluto da imagem é abalada com um elemento que não faz parte da realidade daquele espaço, sequer de um repertório mundano e comum, trazendo como grande relação intertextual a ficção científica e suas narrativas para a imagem.

Da mesma forma que acontece na Imagem 2, o disco-voador aqui funciona como uma grande colagem, aproximando realidades muito distantes e dicotômicas. As sombras das figuras humanas na superfície metálica e o reflexo da paisagem na superfície transparente levam a crer que é mais um objeto cenográfico inserido na cena por Tim Walker. O espectador não precisa reconhecer intimamente as referências da imagem para notar a distância entre os elementos propostos; mais uma vez, a moda na imagem vem representada hierarquicamente como um símbolo de ultrapassagem do natural, de quebra de paradigmas, traz a novidade em uma velocidade extraterrestre, tem-se a impressão de que a moda liberta e atualiza tradições. Há uma ambiguidade entre os papéis femininos e masculinos, em que a modelo, representando a figura feminina e trajando a moda apresentada, está dotada de artifícios que a levam para outro nível de leitura: atualizada, mais veloz, causadora de rupturas em um sistema tradicional. O absurdo dessa fotografia encontra-se justamente pela inserção do objeto alienígena sem lógica em um ambiente extremamente naturalista, cheio de ordem e simetrias.

5.4 Imagem 4: *Xiao Wen devouring cricket*, 2010; moda assinada por Bobbie Heath.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 240).

No nível contextual dessa imagem, temos a indicação de ação por parte da modelo que está prestes a engolir um inseto gigante cenográfico. As possibilidades de aproximar essa fotografia do Movimento Surrealista são muitas, desde a escala exagerada do inseto, até o cunho fantasmagórico, remetendo a uma imagem folclórica de terror, relativa aos pesadelos; também é notório o afastamento dos ideais renascentistas de representação, as luzes e as tonalidades incomuns.

Já em nível morfológico, tem-se uma redução do plano-espaco somente na figura humana, trajando uma espécie de capuz, devorando o animal junto a uma forma circular na lateral em um segundo plano, atrás de outra forma desfocada que ocupa o primeiro plano da

fotografia. Resultado da escolha do close fotográfico, gerado por uma aproximação muito grande do fotógrafo ou por uma teleobjetiva⁴² que planificou a representação em um plano de detalhe voltado somente para a face da modelo; logo, a escala da figura humana é muito aumentada. O único indício de profundidade de campo se dá pelo desfoque que se encontra no primeiro plano, onde o rosto da modelo que ocupa o fundo é tomado por certa nitidez, enquanto o segundo plano constituído pelo inseto gigante é tomado por nitidez. A iluminação da imagem é dividida e provavelmente artificial, com predominância de altas luzes no lado esquerdo e de sombras no lado direito, caracterizando-se por uma iluminação de 45° a partir do lado esquerdo. A tonalidade da fotografia é exótica, com uma cor fria⁴³ que percorre toda a imagem exceto os tons amarelados do inseto e abaixo dos olhos da modelo e os tons quentes e avermelhados da boca da mesma.

No nível compositivo desta fotografia, a perspectiva não respeita um modo clássico de figura-fundo, o *close* da imagem distorce o espaço da representação para um motivo muito bem definido e aumentado. A tensão da imagem se dá em um embate técnico, uma vez que o *close*, que tem o intuito de aproximar o espectador, se choca com a tonalidade fria que unida do olhar amedrontador da modelo, o afasta. O peso visual se distribui entre o olhar concentrado da modelo para o espectador e o inseto – com sua distinta tonalidade e claridade – que se aproxima de sua boca, tornando a imagem forte e conduzindo o trajeto visual pelo rosto de Xiao Wen. A ordem icônica se dá por singularidade-justaposição, onde o rosto em destaque sem outros elementos que o distraiam unido ao animal justaposto constrói a composição da imagem. Tempo e espaço da representação são sublimados pelo uso do close, embora se possa inferir que o tempo aqui se constrói quase que simbolicamente, tamanha a abstração do mundo real que o motivo fotográfico fornece; da mesma forma ainda se tem a sensação de um ímpeto de dinamismo por parte do inseto, algo que terá uma sequencialidade, gerando um tempo também narrativo.

Falando de nível enunciativo, o ponto de vista físico é frontal, à altura dos olhos, onde o olhar da personagem interage diretamente e afronta o espectador. A encenação da modelo e de sua expressão transparece medo, pavor, e ajuda a aludir ao contexto de terror e repulsa da fotografia. Não fosse a figura humana ainda identificável, se perderia por completo o nível de

⁴² Objetivas com longa distância focal, acima das distâncias consideradas normais (de 50 a 70mm, isto é, parecidas com a visão humana); tais objetivas aproximam o sujeito e comprimem a perspectiva (FERNÁNDEZ, 2014, p. 18).

⁴³ As luzes de cores frias são aquelas permeadas por tons de azul e ciano; geram climas por ora revigorantes, mas também de caráter melancólico, misterioso e agourento (KUBOTA, 2013, p. 70).

verossimilhança, pois as cores da pele e da luz são artificiais e exóticas e o tamanho do animal ainda é exagerado comparado ao rosto humano. O inseto, embora seja cenográfico, comporta-se perfeitamente como uma imagem sintetizada, visto que não condiz com espécimes às quais o título da imagem faz referência. O caráter desta fotografia é teatral, pictórico, trazendo relações intertextuais com o cinema de horror e referência às pinturas faciais esbranquiçadas das gueixas japonesas.

Numa interpretação global do texto fotográfico, pode-se analisar que esta não é uma imagem acolhedora, tampouco se aproxima do que se tem de referência de uma imagem de moda; a indumentária aqui é completamente suprimida para a evocação de um clima teatral de choque; o uso do close desambienta o espectador, que é transportado a uma cena que remete a um pesadelo, onde o corpo, aqui reduzido à face, tampouco se comporta e se parece com o corpo da realidade, ganhando uma nova anatomia cromática. São elementos visuais do real subvertidos em outra linguagem temática para servir ao sistema de moda, embora se aproxime muito de uma representação puramente pictórica.

5.5 Imagens 5 e 6: *Kristen McMenemy in white spider's web*, 2011; moda assinada por Alexander McQueen.



No nível contextual, tem-se no título que Tim Walker dá a ambas as imagens – tratadas como uma unidade – a indicação da presença da modelo e das teias provenientes da aranha gigante que faz parte da cena. Numa contextualização dentro das correspondências do Surrealismo, essa imagem se aproxima do movimento, mais uma vez, por trazer escalas desproporcionais no que diz respeito ao tamanho do aracnídeo; os tons claros e frios aliados aos borrões da movimentação também levam a uma atmosfera de condensação dos sonhos, onde a figuratividade dos animais é aumentada e uma cena de embate entre a modelo e a aranha vem a ser possível.

A nível morfológico, o plano-espço é dividido entre figura-fundo, onde o primeiro plano é ocupado pela modelo e o animal, e o fundo é definido por uma parede de tijolos de um lugar aparentemente vazio e decadente, capaz de abrigar uma criatura como a aranha gigante. A figura humana toma o centro de todo o enquadramento fotográfico, tornando essas imagens um plano inteiro, que mesmo assim, tem a escala subvertida com a inserção do animal em proporções irreais. Não se notam distorções das imagens, o que leva a crer no uso de uma objetiva normal ou com distância focal aproximada do normal; já a nitidez é comprometida em função das movimentações da modelo, com borrões oriundos de uma baixa velocidade de captura. A profundidade de campo é razoável, pois as figuras do centro da imagem ocupam-se próximas do fundo, além dos já citados borrões e desfoques oriundos do dinamismo das fotografias. A iluminação é suave, difusa, frontal; as imagens não apresentam grandes graduações tonais, mantendo-se a tonalidade em tons pastéis provenientes da coloração da parede, da roupa, do cabelo da modelo e do aracnídeo. Da mesma forma, o nível de contraste é baixo, com predominância dos tons claros.

Já no nível compositivo, a perspectiva é clássica, com figuras e fundo bem definidos. A tensão da imagem provém do encontro entre a modelo e o grande aracnídeo que, isolados num cenário vazio, debatem-se entre as teias de aranha, gerando o dinamismo que dá o ritmo das fotografias. A proporção da aranha em escalas que não condizem com a realidade racional define o maior peso visual que essa ganha. O trajeto visual ocorre por intermédio de linhas que se formam entre as pernas do aracnídeo, os fios de sua teia e os borrões da imagem, sendo o centro desse trajeto a moda apresentada de Alexander McQueen. É possível verificar que a modelo está posando e interpretando o seu encontro aguerrido com a aranha. A ordem icônica gerada é de equilíbrio-desequilíbrio, oriunda do aspecto de surpresa do animal diante da modelo e das ações que um trava com o outro. O espaço da representação é sublimado pela

neutralidade e anulação do fundo e o tempo da representação é, claramente, dotado de sequencialidade e narratividade, não só por se terem disponíveis duas imagens em sequência, mas pela narrativa de combate entre a mulher e o animal. Pode-se inferir também que é um tempo subjetivo, sem condições de uma aplicação dativa com algum período específico da realidade.

No nível enunciativo, o ponto de vista físico é da altura dos olhos do espectador; a atitude da modelo e o seu olhar conduzem o nível de encenação das imagens para uma narrativa épica de batalha contra o animal criado cenograficamente. A verossimilhança é abalada pela presença do aracnídeo e falta de referentes físicos e temporais retiram as imagens de uma paisagem possível.

Numa leitura global do texto enunciativo dessas fotografias, percebe-se a aproximação do estilo narrativo de Tim Walker; há, nitidamente, o conto de uma estória de combate, que pode ser levada ao nível simbólico e alegórico, pois se fala de uma fotografia de moda, e se pode entender que é a luta de um sistema contra suas próprias coerções; da mesma maneira, apresentam-se, mais uma vez, as típicas imagens de condensação, onde o aracnídeo destorcido escalarmente produz cenas do campo do absurdo, voláteis como uma imagem formada pelo inconsciente no estado psíquico dos sonhos.

5.6 Imagem 7: *Guinevere Van Seenus self-levitating*, 2011, moda assinada por Jean Paul Gaultier.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 74).

No nível contextual da Imagem 7, temos o título certificando a presença da modelo e da sua ação de levitação que parte de sua própria emanção. Contextualizando a fotografia dentro de uma expressão surrealista, tem-se a magia e a supressão de uma realidade lógica; a imagem aproxima-se da metafísica, de forças sobrenaturais que possibilitam a levitação.

Em nível morfológico, se nota o plano-espaco configurado pela figura da modelo suspensa em primeiro plano e o fundo cenográfico razoavelmente visível; o plano geral que

forma a fotografia não opera subversões de escala, a figura humana é proporcional aos outros elementos visuais. Há bastante profundidade de campo na imagem, e embora predominem as sombras no fundo, consegue-se distingui-lo e identificá-lo; a nitidez, por sua vez, é seletiva, o fundo mantém-se nítido enquanto a modelo, em sua situação dinâmica e instável, aparece com leves desfocagens. A iluminação é dura e zenital⁴⁴, com alta intensidade de brancos e de sombras, mesmo que a luz seja de fonte natural. A tonalidade é fria, e o contraste é extremo entre a fonte de luz central superior que emana na modelo e o ambiente tomado pelas sombras.

No nível compositivo, a perspectiva é clássica, com figura e fundo bem definidos; a tensão da imagem se dá não só no alto contraste entre luzes e sombras, mas também na ruptura com uma expressão corporal do campo da realidade; enquanto as proporções são verossímeis, o elemento de maior peso visual na fotografia é o vestido longo que ganha iluminação privilegiada em sua parte superior, conduzindo o olhar do espectador não só para a moda vestida, mas para o próprio corpo que flutua no salão em penumbra. A ordem icônica da composição se dá pela singularidade-justaposição, uma vez que a modelo, enquanto elemento central, é justaposta como elemento visual singular e privilegiado pela fonte de luz. Há uma perturbação na ordem entre o estático e o dinâmico, pois ao mesmo tempo em que a figura humana transparece etérea e pairando sobre o espaço, tem-se a impressão de que está levitando em direção à luz superior. O espaço da representação é interno, fechado quase que na totalidade não fosse a abertura superior, há profundidade e riqueza de detalhes; já o tempo da representação também se insere em uma perturbação entre instantaneidade e duração, tornando-o subjetivo por isso e por ser uma cena metafísica que não se pode datar temporalmente.

No enunciativo, tem-se o ponto de vista físico na altura dos olhos; a atitude da personagem-modelo é a de alguém que está em outro plano mental e espiritual, seu olhar está em transe e a mesma se encontra enrijecida sobre sua condição de levitação. A verossimilhança da imagem é grande enquanto presta-se atenção somente no cenário, mas a ação da modelo suspensa no ar retira a condição de imagem condizente com a realidade; a levitação possivelmente, por seu caráter metafísico, é fruto de trucagens na pós-produção digital.

⁴⁴ Todas as luzes que estão acima do eixo ótico da câmera [...] uma luz zenital muito concentrada pode gerar sombras muito pronunciadas (FERNANDÉZ, 2014, p. 45).

Interpretando o contexto geral da fotografia, nota-se a aproximação com um mundo metafísico, que não segue as lógicas da realidade racional; o corpo que está a serviço da moda ganha funções sobrenaturais de levitação, gerando um hipertexto de sistema de moda, que volátil e efêmero, eleva a personagem à condição de superação do corpo banal quando assim usufrui de sua indumentária. Os altos contrastes da iluminação dura geram um efeito pictórico de *chiaroscuro*⁴⁵ sobre a imagem, que tem de pano de fundo um cenário de arquitetura neoclássica e uma linguagem corporal por parte da modelo que remetem a um *tableau vivant photography*⁴⁶, isto é, uma imagem dotada de narratividade.

⁴⁵ Contraste de luz e sombra que molda uma forma (KUBOTA, 2013, p. 27).

⁴⁶ A fotografia de quadro-vivo (*tableau-vivant photography*) deve suas origens à arte pré-fotográfica à pintura figurativa dos séculos XVIII E XIX, e nos baseamos na mesma habilidade cultural para reconhecer uma combinação de personagens e adereços como um momento fértil de uma história. É importante compreender que a afinidade da fotografia contemporânea com a pintura figurativa se reduz a uma imitação ou à tentativa de reviver aquele período na arte. [...] as duas técnicas demonstram uma mesma compreensão de como uma cena pode ser coreografada para o espectador de maneira que este possa reconhecer que uma história está sendo contada (COTTON, 2010, p. 49).

5.7 Imagem 8: *Kirsi Pyrhonen as mechanical doll*, 2011, moda assinada por Stella McCartney.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 168).

No nível contextual da Imagem 8, apresenta-se no título a presença da modelo e sua condição enquanto boneca mecânica; já as aproximações com o Movimento Surrealista se dão pela alusão ao fantástico quando realiza-se em figura humana a representação dos bonecos automáticos. O corpo torna-se mutável e pós-natural com a aplicação biônica dos braços mecânicos.

No nível morfológico, nota-se o plano-espço clássico de figura-fundo, onde o quadro de plano americano se preenche quase que em totalidade pela figura humana em primeira ordem e o fundo branco em segundo plano, respeitando uma escala verossímil de representação. A fotografia em questão não possui distorções formais, o que leva a crer no uso de uma objetiva do tipo normal ou com distância focal perto da considerada normal. Há bastante nitidez em todos os pontos da imagem, embora não se tenha uma grande profundidade de campo devido à anulação do plano de fundo. A iluminação é natural, difusa e suave, gerando sombras pouco intensas mesmo que se perceba a proximidade da modelo em

relação ao fundo. Não há uma gama de grandes contrastes, uma vez que as tonalidades sejam uniformes em tons brancos e pastéis exceto o chapéu preto com detalhe vermelho superior e a maquiagem destacada dos olhos.

Já no nível compositivo, a perspectiva é reduzida somente ao elemento da figura isolada em um fundo neutro. A tensão se dá pela presença dos braços mecânicos e um impulsionador rotativo que se ligam ao corpo da modelo, a unção entre os membros artificiais e naturais gera um embate entre o ser orgânico e o inorgânico, de ordem mecânica e artificial. Embora esteja nítido para o espectador o potencial dinâmico da imagem, de um autômato que pelo simples acionar do impulsionador irá movimentar-se, predomina sobre essa fotografia a estaticidade em função da pose da modelo. A distribuição dos pesos visuais está equiparada entre a expressão estética da personagem e os elementos que nela estão inseridos. A ordem icônica de representação está na atividade-passividade que guiam a composição, por ora que se tem essa dicotomia entre potencial dinâmico *versus* a estabilização robótica da modelo. Espaço e tempo de representação estão anulados pela falta de referentes do plano de fundo, tornando essa imagem isolada de uma classificação temporal e física dentro da realidade racional.

No nível enunciativo, o ponto de vista físico é na altura dos olhos do espectador; a atitude e olhar da personagem representam uma paralisação mecânica, robótica e artificial, o olhar e a expressão conduzem o espectador a uma atmosfera de marasmo, de obliteração no tempo e espaço. Há uma relação intertextual com os bonecos autômatos que foram famosos no século XIX e eram capazes de escrever poemas e fazer desenhos automaticamente por um sistema mecânico de cordas e motor.

Em uma interpretação global do texto fotográfico, percebe-se o choque entre os elementos orgânicos e inorgânicos que dão ao corpo uma nova anatomia e uma transfiguração de sua superfície tornada artificial; a moda, embora esteja bem visível, fica em segundo plano diante deste corpo exótico que se apresenta; há uma passividade por parte da representação da modelo, que se aproxima da sua personagem que remete aos bonecos autômatos; sua caracterização leva a crer numa cena melancólica, que sem maiores referentes no espaço e tempo se perde da realidade racional, fazendo desta imagem muito mais passível de folclórica e condensada do que verossímil.

5.8. Imagem 9: *Giant doll kicks Lindsey Wixson*, 2011, moda assinada por Louis Vuitton.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 197).

No nível contextual da Imagem 9, tem-se a indicação da presença da modelo, de uma boneca gigante e da ação que a boneca exerce sobre a personagem; numa aproximação com o Movimento Surrealista, tal fotografia trabalha com a subversão de escalas, com a narrativa sem preocupação com as lógicas do real, e com a elevação da boneca – de aspecto *kitsch* e desproporcional – como grande motivo fotográfico.

No nível morfológico, nota-se no plano-espço a relação de figura-fundo, em que a modelo que se situa sobre um gramado verde ocupa o primeiro plano; o plano é dividido por

uma cerca que apresenta como plano de fundo a boneca gigante emoldurada por um céu azul celeste. A figura humana na fotografia é escalarmente diminuída em comparação com as dimensões da boneca, que ocupa metade do plano geral da representação. A profundidade de campo razoável é denunciada pela boneca e sua nitidez impecável, já que sem tal elemento visual, o plano de fundo azul planificaria a figura humana que o ocupa o plano de primeira ordem. A iluminação é frontal e artificial, gerando um efeito plástico na imagem típico de campanhas publicitárias; o contraste, por sua vez se dá entre os vários tons de azul que se misturam e entre a saturação exagerada dos azulados em relação ao verde da natureza que ocupa o primeiro plano.

No nível compositivo, a perspectiva é clássica, com figura e fundo bem definidos; ritmo e tensão da imagem se dão pela ação da boneca gigante, que ultrapassando os limites da cerca e gerando a ideia de movimentação e narração da fotografia, vem a pisotear a modelo que posa performaticamente como uma vítima da situação. A proporção descomunal do brinquedo orienta o olhar do espectador e obtém o maior peso visual na imagem; a ordem icônica de composição gerada é de equilíbrio-desequilíbrio, uma vez que as figuras da modelo e da boneca, divididas por uma cerca, e mostradas como antagonônicas, parecem representar as coerções das quais fazem parte. O dinamismo e a narratividade da imagem geram o tempo da representação, que também pode ser lido como atemporal, visto o absurdo lógico da imagem em relação à realidade. O espaço da representação é externo e aberto a proporções que anulam, mais uma vez, o referente especial da cena que ocorre.

No nível enunciativo, o ponto de vista físico é inferior à linha dos olhos; a representação é vista pelo espectador como algo que acontece em um plano superior, semelhante a uma peça de teatro, o que indica mais uma vez o caráter narrativo e teatral da fotografia em questão. A atitude da personagem humana também é teatralizada, performática, ela paira em uma posição plástica para receber o afronte do brinquedo gigante; a boneca, enquanto personagem ativa tanto quanto à figura humana, mescla uma dicotomia comportamental de irreverência e passividade, rebelde por voltar-se contra a modelo, passiva por não ter expressões visuais o suficiente que possam acompanhar sua ação. Não há verossimilhança na representação, a interação da boneca que ganha vida com a modelo em um cenário saturado e plástico retira a cena de uma possível realidade. A grande relação intertextual dessa imagem se dá pela presença da boneca que, diferentemente de sua destinação clássica de ser passiva aos moldes de um objeto-brinquedo, ganha novas proporções e papéis no quadro representativo.

Em um nível global de interpretação do texto fotográfico, percebe-se que a nova atitude do brinquedo é uma inversão do papel que lhe foi destinado: ao ganhar proporções descomunais, a boneca inverte sadicamente a relação humano e objeto e coloca mais uma vez em combate o inorgânico com o orgânico. A indumentária de moda da modelo parece atualizar a roupa ultrapassada e *kitsch* da boneca, o que se pode interpretar como um grande hipertexto usado, ambigualmente, por Tim Walker, de crítica ao sistema de moda. A imagem é absurda, não porque não se pudesse verificar na realidade um brinquedo em tamanhas proporções, mas porque esta é dotada de comportamentos e intenções, sendo agente da construção narrativa; absurda também por ser dotada de uma plástica publicitária nítida; há o contraste entre as posturas corporais da modelo e da boneca: a primeira, esguia, se contorce entre suas expressões corporais bem definidas, enquanto a segunda está inflada e enrijecida; lê-se então, na narratividade que acompanha a cena, a função dos corpos e anatomias de acordo com aquilo que representam para a moda.

5.9 Imagem 10: *Kristen McMenamy with killer wasps*, 2011, moda assinada por Gucci.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 205).

No nível contextual da Imagem 10, tem-se a indicação da presença da modelo e das vespas que são caracterizadas como assassinas. As aproximações com o Movimento Surrealista podem ser vistas, de primeira mão, na montagem de pós-produção digital que funciona como uma colagem, onde elementos de realidades distantes são unidos para criar uma outra realidade. A escala das vespas enquanto elementos visuais está distorcida e há uma predominância das desfocagens e borrões na cena, aludindo a uma imagem passageira e condensada dos sonhos.

No nível morfológico, o plano-espaco formado por figura-fundo, a modelo divide o primeiro plano com duas vespas gigantes, uma aparentemente morta no canto inferior esquerdo e a outra sobrevoando o canto superior direito muito próxima da figura humana; o plano de fundo, desfocado e borrado, se dá por uma parede com molduras de gesso em tons pastéis. A figura da modelo que é representada em plano geral é subvertida escalarmente pela desproporção descomunal dos dois animais que a acompanham na cena. Há pouca profundidade de campo, percebe-se um plano de fundo desfocado e borrado, e mesmo o primeiro plano mantém borrões, desfoques, transparências e texturas disformes que retiram a nitidez da imagem. A iluminação é natural, suave, sem grandes gradações tonais; as tonalidades, por sua vez, se mantêm nos tons pastéis e amarelos, onde o único contraste visível se dá entre a textura preta e amarela das vespas gigantes. A fotografia é fruto de montagem digital feita na pós-produção, visto que os animais aqui não parecem ser objetos cenográficos, mas oriundos de fotografias feitas separadamente e que foram posteriormente sobrepostas em escala alterada na imagem capturada da modelo; as diferentes texturas dos elementos visuais e as transparências também indicam a trucagem digital.

No nível compositivo, embora não se tenha uma nitidez pertinente, na perspectiva é possível que se distinga a figura do fundo; a transparência proveniente do corpo do animal que ocupa o canto superior direito perturba a perspectiva clássica ao gerar uma sobreposição de elementos entre figura e fundo. A tensão da fotografia se dá pela presença do embate entre modelo e os insetos; são as vespas que geram o ritmo da composição, pois além de gerarem o dinamismo que toma conta da imagem junto aos borrões típicos de movimento, são elas que indicam o caráter de sequencialidade e narratividade do tempo da representação, ora já se tem a indicação de uma anterioridade – um animal derrotado no canto inferior esquerdo – e a continuidade em um combate que se aproxima entre a modelo e o outro animal no canto superior direito. A própria pose da modelo andrógina, que embora esteja trajando uma indumentária de moda, comporta-se como uma guerreira épica que segura uma espada, alegando o caráter narrativo da fotografia. Ao mesmo tempo, a imagem tem um caráter atemporal, sem referente crônico na realidade racional. A proporção das vespas está alterada e os animais ganham, assim, o maior peso visual na composição, embora o posicionamento dos insetos que envolvem a modelo forme uma geometria circular que prende a atenção do espectador no traje/moda da figura humana. O espaço da representação, mais uma vez, está anulado não só pela neutralidade e ausência de maiores referentes, mas também por seu desfoque acentuado. A ordem icônica gerada é de sequencialidade-aleatoriedade no que diz

respeito ao papel dado aos animais na representação, mas também de equilíbrio-desequilíbrio gerado não só narrativa que tende ao desequilíbrio (morre um animal, mas ainda há um combate em vista), mas pela própria distância do realismo que o espectador é colocado.

No nível enunciativo, o ponto de vista físico está na altura dos olhos; a modelo comporta-se performaticamente como uma guerreira que está em batalha; trajada com uma indumentária de moda que aliada ao seu visual andrógino e a espada que segura na mão esquerda dão à narrativa o caráter de embate da fotografia; a imagem não apresenta verossimilhança, os animais estão distorcidos escalarmente assim como a transparência e textura dos animais geram uma opacidade fantasmagórica na representação; há uma extrema narratividade, como já abordando anteriormente, a fotografia remete à uma cena tipicamente cinematográfica e épica, alegando mais uma vez o caráter teatral das imagens de moda de Tim Walker.

Em uma leitura global do texto fotográfico, é possível perceber na narrativa apresentada um corpo mutante e exótico, andrógino e potente o suficiente para carregar suas impressões para a moda apresentada. As relações de poder estão impostas nessa figura aguerrida da modelo, que com seu olhar e expressão domina a situação em um mundo onde vespas gigantes são possíveis. Nota-se a proporção que elementos banais e promíscuos como os insetos ganham na representação; por meio de colagens digitais que aproximam as realidades e da proporção que ganharam, as criaturas criaram a atmosfera fantástica condensada da cena, eis o seu teor de conto épico. Afinal, o título já classifica os animais como assassinos, e a modelo que transpõe o corpo da moda é então, assim, a heroína. Os borrões, transparências e desfoques, ao mesmo tempo, alegam uma sensação volátil, de agilidade, etérea e inalcançável, típica também, novamente, das imagens fantasmagóricas dos sonhos.

5.10 Imagens 11 e 12: *Kristen McMenemy as moth to a flame*, 2011, moda assinada por Closed e Nina Ricci.



Fonte: *Storyteller* (2012, p. 156-157).

No nível contextual das Imagens 11 e 12, encontra-se a indicação, no título dado a ambas as fotografias, a condição da modelo que aqui se apresenta como uma mariposa na presença da chama de uma vela. Numa aproximação com universo do Movimento Surrealista, estas imagens atestam um caráter folclórico, mágico, que ultrapassa as barreiras do natural e lógico; o cenário e a associação zooantropomórfica remetem a um contexto de condensação dos sonhos.

Já no nível morfológico, o plano-espço se dá por figura-fundo, onde em primeiro plano uma vela posta sobre uma base circular ocupa a primeira ordem, logo em segundo plano a modelo sentada em uma cadeira dando corpo à sua condição de mariposa, e no plano de fundo uma parede encoberta com papel decorativo e que aparece desfocado. O plano é inteiro e pode-se visualizar o corpo por completo da modelo sem desproporções escalares. O

primeiro plano está nítido, no entanto, gradativamente vai se perdendo a nitidez conforme se visualizam os planos seguintes, onde o fundo aparece esfumado e opaco. Por esse motivo, a profundidade de campo é baixa, o efeito de longa exposição que dá ideia de movimento e aspecto borrado às fotografias toma conta das imagens. A iluminação é dada a partir das chamas das velas; sombreamentos bem definidos se misturam com as altas luzes que predominam nas cenas e a alta intensidade dessas gera a tonalidade extremamente quente e avermelhada das fotografias. Há pontos de luz logo acima do tronco da modelo, providenciando uma luminosidade negativa⁴⁷ que gera sombras duras contra a parede. O único contraste aparente, por sua vez, é pela distinção de luzes e sombras, mantendo-se nas imagens os tons quentes em amarelo e vermelho.

No nível compositivo, a perspectiva de figura-fundo é distorcida pelos borrões, distorções e pelo *flou* que toma conta de quase toda a dimensão das imagens; a tensão das mesmas se dá pela atmosfera obscura criada pelo jogo de luzes com a unção da mulher-mariposa em expressão fantasmagórica e perturbadora. Os borrões e distorções unidos aos *light-paintings*⁴⁸ oriundos da longa exposição fotográfica atestam o ritmo dinâmico de ação por parte da modelo. A distribuição do peso visual se concentra nas expressões da figura humana e as asas de mariposa que atestam a sua transfiguração. As altas luzes são as responsáveis pelos trajetos visuais feitos pelo espectador, concentradas principalmente no tronco e rosto da modelo. O tempo da representação é dotado de sequencialidade, instantaneidade e narração, e repete-se aqui o fato de que não é a disponibilidade de duas imagens que atesta tais características, mas a encenação da modelo diante do universo criado para representar o sistema de moda. As distorções e opacidades corporais provenientes da dinâmica da imagem dão o caráter instantâneo, como se fosses aparições, espíritos, e são reforçados pela pose da figura-humana e pela caracterização do cenário em penumbras. O espaço da representação, embora pareça fechado e interno, anula-se pelos desfoques e falta de referentes além da cadeira que recebe a mulher-mariposa.

No nível enunciativo, o ponto de vista físico é a altura dos olhos; a atitude da modelo é de figura agente, aonde esta conduz uma espécie de ritual; na imagem a qual se consegue ver o seu olhar, esse se apresenta forte e concentrado, por ora amedrontado pela presença do espectador fora de campo. Há uma enunciação de aconchego e intimidade gerados pelas luzes

⁴⁷ Ao contrário da luz zenital, a luz negativa proveniente de ângulos inferiores ao ponto de vista físico são incômodas, malévolas e sinistras, inabituais na vida cotidiana (FERNÁNDEZ, 2014, p. 45).

⁴⁸ Técnica de pintura utilizando-se da luz em fotografia (KUBOTA, 2013, p. 308).

quentes provenientes das chamas, mas da mesma forma, esse conforto é abalado pela postura e expressão sinistra da modelo gerada pela luz negativa.

Numa leitura global do texto fotográfico dessas imagens, concebe-se a ideia de uma representação de um mundo fantasmagórico (os objetos, a exemplo da vela na imagem 12 também são fantasmáticos), que remete tanto à feitiçaria pelo uso de velas e do elemento animal da mariposa enquanto animal noturno e supersticioso, como o do folclore, uma vez que a figura feminina dotada de asas também lembra, por ora, uma fada. Há uma indicação da ocorrência de um ritual, ao mesmo tempo em que os borrões oriundos da movimentação e longa exposição dão um caráter de aparição, de espírito, de entidade volátil que não é tátil carnalmente. A moda, mais uma vez, está sublimada pela evocação do clima de mistério. O corpo feminino é atualizado no zooantropomorfismo, transformando-se em um ser híbrido, ganha asas, e mesmo que sem definições nítidas de sua forma nas imagens, ainda emana poder e valor enquanto corpo capaz de carregar a indumentária de moda, afinal, pode voar e evocar outro mundo.

6 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA DE MODA DE TIM WALKER SOB A LUZ DAS EXPRESSÕES VISUAIS DO SURREALISMO.

Feita uma análise individual sobre cada uma das fotografias da amostra selecionada como *corpus* empírico, se faz agora um resgate dos conceitos teóricos sobre linguagem fotográfica e Surrealismo unidos às concepções provenientes da análise para que se possa, assim, inferir o uso de expressões visuais do Surrealismo na constituição da obra fotográfica de moda do fotógrafo Tim Walker.

6.1 A Realidade Fotográfica de Tim Walker

A obra fotográfica de Tim Walker, enquanto fotografia de moda, carrega aspectos inerentes da linguagem fotográfica. São, portanto, registros documentais de um mundo visível, que, neste caso, estão passíveis do processo de criação técnico, estético e cultural elaborado pelo fotógrafo e a serviço não só do consumo dos produtos de moda, mas também da criação de comportamentos, conceitos, e estilos de vida que conversem com o sistema de moda; da criação de fantasias que despertem o desejo (KOSSOY, 2002).

O mundo criado por Tim Walker em sua fotografia de moda para evocar esses desejos e fantasias reordena os elementos do referente fotográfico para assim gerar a criação desejada; o entendimento por parte do espectador não está explicitamente no referente visível do real, mas no significado calcado na poder da cultura que o faz reconhecer o processo que está ocorrendo na imagem de moda (MARRA, 2008). O caráter indicial da fotografia, proposto por Dubois (1993) e ratificado para o sistema de moda por Marra (2008), acompanha as imagens de Walker, uma vez que o modo de produção, legitimamente fotográfico das imagens, atesta seu caráter de existência e contribui para a credibilidade das fruições propostas, embora se valha ressaltar, o que está se levando em conta é a modalidade de produção. A mimese e verossimilhança não são passíveis aqui de identificação do caráter de índice da fotografia, mas sim a sua função cultural perante o espectador que a observa (MARRA, 2008).

6.2 A Fotografia de Moda de Tim Walker

As fotografias de Tim Walker, apresentando-se como produtos de uma representação de moda, encarnam a condição para para criar o clima, uma atmosfera, um imaginário passível de crença e de identificação, a materialização do desejo que interpreta os estilos dos projetos de moda (MARRA, 2008). O hiperespetáculo e as exagerações de volume da realidade (LIPOVESTKY, 1989) são reconhecíveis no mundo fantástico que o fotógrafo britânico apresenta, onde, como por exemplo pode se analisar na Imagem 4, a publicidade criativa dá prioridade a um imaginário quase puro, indiferente à lógica da verossimilhança, no intuito de personalizar a marca e agregar valor semântico, mesmo que a moda enquanto produto esteja sublimada (LIPOVESTKY, 1989).

O repertório de que Walker se apropria e, ao mesmo tempo, lança para a cultura das mídias (DE CARLI, 2002), é permeado de cenários híbridos e voláteis, de um mundo lúdico de experimentações onde as modelos de suas fotografias encarnam personagens dotadas de representação teatral e narratividade (DE CARLI, 2002). A guerra entre uma mulher e vespas gigantes (Imagem 10), a aparição de elementos da ficção científica (Imagem 3) e os acessos metafísicos de personagens folclóricos (Imagens 11 e 12) são exemplos de um mundo superinflado, calcado no sensacional, espetacular, que mescla o inteligível das referências, relações intertextuais postas e inerências da linguagem da fotografia com o sensível que emana do clima fantástico gerado: outro mundo realizado para carregar os exageros que o sistema de moda adquire para formar sua identidade.

Já percebe-se, nesse ponto de análise, a ultrapassagem dos limites do natural, de corpos a serviço da moda – e, por enquanto, proveniente somente dos artifícios reconhecíveis do sistema de moda. As figuras propostas nas fotografias de Tim Walker são modificadas anatomicamente, não respeitam leis físicas e se colocam e interpretam situações etéras e não-naturalistas. São fotografias de moda que apresentam o nítido confronto entre o homem que ora fora natural, com aquele sobrenatural sublimado no artifício (DE CARLI, 2002), como se pode ver nas relações de uma atualização do corpo com mecanismos (Imagem 8) e em reconfiguração da anatomia com mutâncias zoomórficas (Imagens 11 e 12). A moda exposta nessas imagens, não só é carregada por essas instâncias, mas também se apropria desses significados superlativos de um outro mundo criado para vender suas intenções.

Há também um trabalho exaustivo na aparência dos corpos por parte da fotografia de moda de Tim Walker. Ao encontro das teorias de Marra (2008) que afirmam que, a partir dos corpos como passagem de artifício, é possível reconhecer as modificações anatômicas, mas mais que isso, as performances corporais teatralizadas que convertem a figura humana trajada em um traje “corporalizado” (MARRA, 2008). O corpo carnal e plástico (Imagem 9) também é um corpo psicológico que gera hipertextos para as imagens, como o da Imagem 7, em que uma vez que esteja encoberto da indumentária *fashion*, o corpo é passível de levitação e elevação do espírito à luz, perfeito exemplo de corpo como passagem de artifício.

É nesse contexto de predominância dos artifícios e jogos espetaculares em relação às roupas apresentadas que se percebe, nas imagens de Walker, uma aplicação direta do conceito de “Jogo Duplo” exposto por Marra (2008); as funções realistas da imagem denunciadas pelo suporte fotográfico têm suas denotações dissimuladas pela ordem do fantástico. A fotografia publicitária de moda de Tim Walker é crível, pois, calcada no fotográfico, tem sua intenção denotativa de apresentação das roupas; no entanto, também é ficcional, pois não só as conotações se usam de linguísticas representacionais, mas as denotações também são trabalhadas para a criação de sentido e do imaginário da ordem do fantástico. As ficções do fotógrafo para apresentar os produtos de moda são críveis, pois a cultura reconhece a natureza dos blefes que transbordam entre o conotativo e o denotativo da imagem (MARRA, 2008).

O espectador adquire as mensagens transmitidas pelas mensagens de moda sob o artifício do “como se”, também criado por Marra (2008) para defender o aspecto de virtualização das fotografias de moda. As imagens de Tim Walker fazem parte de um universo que tem o princípio da condição de jogo, que leva para o campo do visível aquilo que antes só poderia ser experimentado nos sonhos (MARRA, 2008). Vale lembrar que essa virtualização e realização visível do mundo onírico não são uma desrealização do mundo real, mas um deslocamento das intenções da moda e do imaginário que essa deseja criar para o campo problemático da fotografia (LEVY, 1996). O espectador usufrui das imagens dotadas do “como se” e da simulação imposta, recebendo as mensagens que ali estão codificadas. As relações de poder, como na Imagem 10, que transpõe para a fotografia a representação de uma heroína que luta contra vespas gigantes, são aquelas simuladas pelo sistema de moda e usufruídas virtualmente pelo espectador. A virtualidade nas fotografias de Tim Walker funciona como uma reproposição das roupas vestidas; os comportamentos das personagens que vestem as modas são quase sempre análogos ao real, no entanto, em uma realidade subvertida – aproximada e experimentada pelo Surrealismo, a se ver posteriormente neste

capítulo. A problemática dessas subversões do realismo é a escolha do deslocamento que virtualiza as intenções de moda, e sugere as impressões e experiências que tais roupas devem causar.

A presença de questões tangíveis da fotografia digital também está certificada na obra de Tim Walker; o tratamento digital, como é visível na Imagem 7 e na Imagem 10, seja pela supressão ou associação de imagens, cria novas realidades para as representações de moda. As associações de elementos heterogêneos nas fotografias de Walker permitem a criação de paisagens híbridas e exóticas para os textos das fotografias de moda (MACHADO, 2005). As “anamorfoses” oriundas das transformações e distorções das imagens eletrônicas aparecem nas fotografias analisadas em que, por exemplo, na Imagem 7, a supressão digital do elemento que outrora a sustentava ou a sua colagem no cenário – independente do método de pós-produção utilizado – permite a leitura do acontecimento metafísico da imagem. As transformações digitais nas fotografias de Tim Walker permitem um caminho para acessos surrealistas, tendo, principalmente na moda, a possibilidade de retomar o espírito desconstrutivo do real dessa vanguarda que visava romper com os cânones herdados do Renascimento (MACHADO, 2005). Embora não tenha sido identificada, associada nas fotografias analisadas, a imagem puramente sintética, suas contribuições retóricas muito se assemelham aos espaços desassociados, deslocamento de formas e de movimentos, desobediência à lógica dos referentes reais (Imagem 4) e a anulação referencial da realidade espaço-temporal (COUCHOT, 2003) das fotografias de Walker em caminho a uma representação que beira o utópico.

Nesse sentido, as fotografias de Tim Walker se aproximam do campo de pesquisa de arte pura em suas representações de moda que, por ora, desfuncionalizam a roupa (MARRA, 2008) em virtude de acessos pictóricos que emanam discursos, estéticas e imaginários mais sobressalientes. De acordo com as imagens analisadas e as teorias sobre imagem e imaginário cunhadas por Marra (2008) para categorizar as orientações estéticas dos fotógrafos ao longo da fotografia de moda do século XX, é possível dizer que Tim Walker trabalha, massivamente, com as questões definidas por esse autor como aquelas ligadas ao imaginário: a evocação de um clima, a criação de atmosferas, a narratividade e o comportamentalismo. Faz-se uma relação direta das fotografias de Walker com as características encontradas nas fotografias de Adolf DeMeyer, com seus acessos pictóricos e uso de *flous* na construção de um cenário onírico; com a teatralidade descrita em Horst; características descritas em Martin Munkasci com a preferência por tomadas externas fora do ambiente de estúdio – e que de

igual maneira em Tim Walker, de parte alguma conduzem a um maior realismo. A narratividade e caráter comportamental das imagens do fotógrafo britânico analisado se aproximam também daquelas experimentadas nos anos 1970 por Guy Bourdin e Deborah Turville. O corpo psicológico dos anos 1970 se mescla com o corpo carnal e artificial dos anos 1980 (MARRA, 2008) para construir as representações de Tim Walker, como visto na Imagem 9, dotada de plasticidade publicitária e de hipertextos críticos ao universo da moda.

Tim Walker é um fotógrafo contemporâneo, que começou suas atividades para com a fotografia de moda nos anos 90, por isso, insere-se perfeitamente na retórica proposta por Marra (2008) sobre tal período: um cenário de hibridização da pesquisa de arte pura com as construções dos imaginários da fotografia de moda. Esta última, já atingindo um estágio que assume o influxo cultural e ganha vida própria, tem nas representações de Walker o atestado disso: a falta de realismo e verossimilhança, o espetacular, o hipertextual e o conceito sobreposto à apresentação direta das peças já é uma constante no modo como a moda é absorvida e apresentada no contemporâneo. Walker se inclui, então, muito próximo de outros fotógrafos contemporâneos descritos por Marra (2008) como herdeiros da linha do imaginário, como David LaChapelle e Van Lamsweerde, por também trabalhar com temáticas que misturam narração fantástica, excessos, artificialidades, subversões, e desconstruções de anatomias e estereótipos (MARRA, 2008).

6.2.1 O Surrealismo na Fotografia de Moda de Tim Walker

Antes mesmo que se faça uma relação com as expressões visuais surrealistas que as fotografias de Tim Walker vêm a suscitar, o universo criado pelo fotógrafo, visto a partir da análise feita, indica aproximações com as ambições e intenções do Movimento Surrealista ainda a nível retórico. O surrealismo, enquanto movimento que deseja libertar o homem das forças que o oprimem, encontra-se atualizado nas fotografias de Walker: essas buscam a realização de outro mundo, incoerente com as lógicas do real, dotado de imagens absurdas, folclóricas, rituais, magias e utopias (NAZARIO, 2008).

As escolhas que Tim Walker faz para compor suas imagens não se dão apenas por um puro aspecto formal e estético; há uma intenção de que as fotografias muito mais que vendam um produto, sugiram realidades e narratividades que devam ser pensadas revelando um

mundo interior da imagem desvinculado do real. A perturbação das sensibilidades estéticas (MOURÃO, 1981) por parte de suas fotografias não se apresenta somente pelos aspectos sintáticos que subvertem uma realidade visível, mas porque, claramente, há uma profusão de hipertextos como aqueles sobre as relações de poder (Imagem 1), sobre as coerções do sistema de moda (Imagem 9), ou sobre uma nova figuratividade do corpo humano (Imagem 8). O surrealismo enquanto artifício para se alcançar as terras do desejo (BRETON *apud* PONGE, 1991) é traduzido na moda representada por Tim Walker fotograficamente, pois a moda também quer ser outro mundo possível, também quer ser a “terra do desejo” alcançada, e a moda registrada fotograficamente por Walker permite a criação de outras realidades, que assim como o Surrealismo, também prezam por acessos fantásticos e ambiguidades. Ao mesmo tempo, o Movimento Surrealista, entendido como uma resposta às forças opressoras, poderia se opor ao sistema da moda que impõe diversas questões aos modos de vida coletiva (LIPOVETSKY, 1989), o que tornaria a associação entre as duas perspectivas inviável não fosse a própria recorrência de uma moda surrealista em Elsa Schiaparelli e a possibilidade de atualização e renovação dos preceitos que regem o Surrealismo sob outras égides no contemporâneo, como o Neo-Surrealismo (MOURÃO, 1981).

O aspecto imprevisto que seres, animais, objetos e situações distantes da realidade prática adquirem nas fotografias de Tim Walker aproximam sua obra do mundo fantasmagórico e das imagens do inconsciente, essas tão prezadas pelos surrealistas. Assim, parecem imagens extraídas do estado de espírito onírico, com subversões e confronto de sujeitos com inquietações do mundo da realidade prática, típicos também dos estudos da psicanálise (FRANÇA, 2008), representados alegoricamente por outros elementos que vêm a suscitar os conflitos experimentados neste real, como a aparição de animais gigantes, indumentárias escalarmente subvertidas, bonecas desproporcionais e mecanismos e anatomias de realidades metafísicas e extraterrestres.

6.2.2 A Fotografia de Moda de Tim Walker sob a Luz das Expressões Visuais do Surrealismo

O surrealismo, como visto no capítulo 3 deste trabalho, não se propunha a lançar uma nova estética (PONGE, 1991), mas foram expressões nas artes visuais das ideias e políticas surrealistas que emanaram e ajudaram a difundir o Movimento em escala global (PIERRE,

1991). A criação surrealista para com a arte, em sua expressão visual, vem então a produzir, a partir do real, subversão dos códigos narrativos e figurativos (CATTANI, 1991). Nesse contexto, a partir de suas representações de moda, Tim Walker, calcado no fotográfico – tendo, então, o real indicial como ponto de partida – insere-se no panorama e ótica surrealista quando subverte os códigos narrativos e figurativos a fim de produzir outra realidade.

Tal subversão de códigos é entendida pelos surrealistas, então, não como a supressão dos elementos do real, mas a presença deles em outras instâncias para que assim possam ser usufruídos de outra maneira (CATTANI, 1991). É o que verifica-se quando elementos figurativos que, tipicamente, permeiam a realidade, como peixes (Imagem 1), luvas (Imagem 2), insetos (Imagem 4) aranhas (Imagens 5 e 6), bonecas (Imagens 8 e 9) e vespas (Imagem 10), são representados de outras maneiras que vêm a modificar o entendimento que o espectador tem desses objetos diante das fotografias de Tim Walker. Uma vez que esses elementos visuais aparecem em situações discorrentes da realidade, em proporções que não condizem com suas reais dimensões e, por vezes, ganhando vidas e identidades que, de fato, não possuem, funcionam como grandes colagens surrealistas, que aproximam realidades distantes e convidam o espectador a refletir novas vivências a partir do mix de imagens que se forma.

As fotografias de Tim Walker, que muito se assemelham a sonhos, a memórias e aparições voláteis, não têm uma preocupação descritiva em primeiro plano – mesmo que sejam imagens de moda. Isso afasta as representações daquelas de concepção renascentista e as aproxima da subversão dos cânones renascentistas exercida pelos surrealistas. A figura humana na imagem aparece, várias vezes, desproporcional em relação aos outros elementos visuais e, por ora, descentralizada; há borrões, distorções entre a perspectiva da figura-fundo em função de transparências, desambientação e descontextualização do espaço, características que se distanciam das concepções renascentistas e aproximam de artificios usados no Surrealismo.

Dessa forma, dentro dos processos vistos como pertencentes do Surrealismo para a criação de suas expressões nas artes visuais, o automatismo, o *tromp-l'oeil*, e a crítica à tradição representativa (CATTANI, 1991), é a partir dos dois últimos que verifica-se uma maior herança nas fotografias de Tim Walker, principalmente questões afins com aquelas vistas nas obras de Salvador Dalí e René Magritte.

No que diz respeito ao *tromp-l'oeil* que tem em Dalí seu principal representante (FABRIS, 2008), se consegue verificar em comum nas fotografias de Tim Walker vários dos aspectos dessa fixação das imagens de sonhos. A iluminação das fotografias, seja aquela proveniente de fontes naturais ou artificiais – ambas identificadas na análise –, gera luminosidades incomuns, *flous* que retiram a nitidez da imagem e remetem à uma aparição onírica (FELICI, 2014), gama de cores e tonalidades que criam climas fantasmagóricos e ritualísticos e dicotomias entre altas e baixas luzes que servem de indicação do texto fotográfico que deve ser lido por parte do espectador. As aparições antropozoomórficas ou de grande destaque dado aos animais – principalmente aqueles que causam repulsa como insetos e aracnídeos – na composição também remetem ao onirismo experimentado nas imagens *tromp-l'oeil* de Dalí. O curto-circuito entre conceitos habitualmente distantes, típico dos mecanismos dos sonhos (BIRILLI *apud* FABRIS, 2008) é uma constante nas fotografias de Walker, em que naves espaciais invadem ordens tradicionais de esporte e luvas gigantes e objetos de pesca aparecem desambientados em salas vazias. Tal movimento de condesação nas imagens de Tim Walker abrange não só a perfeita união entre elementos orgânicos e inorgânicos mas uma dicotomia retórica por parte do que esses representam nas imagens; por ora, o orgânico e o inorgânico parecem entrar em simbiose para construir a narrativa ambígua das anatomias corporais e o tempo da representação (Imagem 8), e noutra, serve para acentuar o choque entre uma realidade e outra, deixando bem clara as diferenças que um e outro sistema representam (Imagem 3).

Mais nítida ainda é a subversão de escalas nas imagens de moda de Walker; a modificação da escala dos objetos e dos elementos visuais cria a desambientação que desorienta o espectador, tão prezada pelos preceitos surrealistas; os elementos desproporcionalizados funcionam como objetos surrealistas nas representações, pois retirados do seu quadro habitual e deformados, deslocam a realidade interna das imagens e do espectador (BRAUNE, 2000), a fim de que esse busque novos referenciais e parâmetros para o entendimento da realidade e da mensagem de moda que ali estão embutidas. Os embates dos modelos contra os animais (Imagens 5 e 6/ Imagem 10), por exemplo, não seriam tratados como relações de poder dos vestidos corporalizados se não fosse o tamanho peso visual pela distorção escalar que essas criaturas ganham na representação. Da mesma forma, é o tratamento dado aos corpos na representação, que são atualizados e sujeitados à narrativas diante desses objetos – analisados aqui como os objetos surrealistas – pois, ao interagirem com esses outros elementos visuais, sejam orgânicos como os animais, ou inorgânicos como

como os objetos, esses corpos e figuratividades ganham novas funções, novas anatomias, que mais que suscitar o desejo (CATTANI, 1991), encarnam a fascinação pelo impacto visual que oferecem, um verdadeiro espetáculo de moda. A aparição das bonecas (Imagem 8 e Imagem 9) também remete àquela fixação das imagens dos sonhos realizadas nas obras de Hans Bellmer, onde a desarticulação do corpo de tais bonecas nas imagens de Tim Walker estabelecem uma relação de narratividade com o corpo humano, ora de sadismo e ironia (Imagem 9), ora psicológica no entrave entre forma carnal e forma mecânica (Imagem 8). Nota-se, também, operações à luz de Magritte no que tange à crítica tradição representativa, em que usam-se imagens de moda para hipertextos que servem de crítica ao próprio sistema de moda: na Imagem 9, a boneca gigante parece ser aquele elemento que conduz a narrativa para um afrontamento dos cânones de moda; desarticulada e obliterada, quer esmagar a figura frágil e performática da modelo.

Por serem calcadas no suporte fotográfico, as imagens de moda de Tim Walker vão ao encontro da surrealidade inerente à própria linguagem fotográfica (BRAUNE, 2000), por se afastarem temporalmente da realidade racional; somado a isso, o tempo das representações verificado nas análises das fotografias (recorrências de atemporalidade e subjetividade temporal) adiciona a perda de referente dativo e de dessincronia com esta realidade. Já nas condições formais das tomadas realizadas, operações de fotomontagem (seja por pós-produção ou por associação de elementos cenográficos que funcionam como uma) são visíveis e se relacionam diretamente com as intenções dos surrealistas que assim também utilizam essa técnica. Acessos formais das imagens de Walker, como a verificação da ocorrência de objetivas grande-angulares e teleobjetivas (essas que geram o *close*), que transgridem a visão do espaço (BRAUNE, 2000) e subvertem esse mesmo espaço perspectivo, além de adicionar o caráter surreal que permeia as fotografias de moda analisadas. A dinâmica e o movimento, experimentado em borrões e longas exposições, cria também a atmosfera de onirismo e a narratividade das imagens, concebendo-se, assim, mais um acesso à essas concepções surrealistas. Nesse sentido, também é possível que se faça uma relação aqui com Man Ray, pois embora as fotografias de Tim Walker estejam mais próximas do efeito tridimensional gerado a partir da imagem bidimensional, isto é, o *tromp-l'oeil*, encontra-se também nestas representações a modificação da identidade dos objetos; não em um nível sintático, como na pesquisa de arte pura de Man Ray, mas no nível semântico, em que os objetos, da forma como estão representados, subvertidos por suas escalas ou desambientações, vêm a desenvolver verdadeiras rupturas com suas identidades encontradas

no real (LEIRNER, 2008). As fotografias de Walker não têm a intenção de registro fiel de uma realidade, e sim delírios a partir de uma exatidão fotográfica que vem a servir para a contação de histórias de moda (LEIRNER, 2008). A partir também de usos da técnica fotográfica (*close*, ocorrência de objetiva grande-angular, longa exposição, *light-painting*, montagem digital, ponto de vista físico aéreo e antiaéreo), da qual também se serve o Surrealismo, logo, abrem-se as portas para a experimentação das imagens dos sonhos.

As indumentárias que aparecem nas fotografias de Tim Walker são provenientes de marcas de alta moda, que Garcia (2010) descreve como aquelas herdeiras da poética surrealista que antes fora experimentada pela estilista Elsa Schiaparelli – e algumas que aparecem no texto são recorrentes nas imagens do fotógrafo, como o caso do estilista Alexandre McQueen. Uma vez que a moda apresentada já contenha esse aspecto transgressor, verificam-se com mais facilidade as operações ligadas ao fantástico, ao sensacional e ao maravilhoso, que Tim Walker usa para compor o clima desejado e pertinente para ilustrar e traduzir os conceitos dessas indumentárias. Nessas traduções, encontra-se também um recorrência da mulher vênus descrita por Oliveira (2008), mas que aqui, representa os modos de vida da mulher de forma mais alegórica e psicológica, mais próxima das mesmas manifestações artísticas que autores do Surrealismo como Dalí e Magritte fizeram com a mulher-estátua.

Essa mulher, figurada nas modelos-vênus que povoam as imagens de Walker, não estão necessariamente testemunhando beleza e formalidade pura para as composições, mas são sujeitos ativos de narrativas e comportamentos que vêm a estabelecer e determinar a relação de poder que a moda quer manifestar, o desejo que quer causar no seu espectador; e quando, recorrentemente, verifica-se a supressão da moda apresentada pela criação dessas narratividades e atmosferas, tem-se o atestado de que esse mundo fantástico e onírico criado por Walker, vem a homologar, de maneira rica e metafórica, o sistema de moda. É a moda que está a serviço da representação, mas é nessa representação fotográfica (passível dos fragmentos do real e das subversões desse), cheia de características e heranças visuais daquelas experimentadas no Movimento Surrealista, que a moda vem a fazer sua interlocução e emanção de “terra do desejo” que tanto almeja suscitar em seu espectador. Por meio do Surrealismo, o sistema moda também consegue libertar-se dos cânones que a ela eram estabelecidos (GARCIA, 2010). A moda, em suas reviravoltas fantasiosas (LIPOVESTKY, 1989), quer ser o novo, e tem-se nesse aspecto visual surrealista do fotógrafo Tim Walker, a proposição da nova realidade que essa quer alcançar.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias de Tim Walker e os motivos fotográficos com os quais o fotógrafo costuma trabalhar são de uma ordem que evoca exclamações de senso comum como “surreal”, “fantástico”, “sensacional”. Quanto mais as imagens e fotografias publicitárias distanciam-se de uma lógica de verossimilhança da realidade, mais confronto encontrar-se-á entre esses conceitos e o que eles significam, fazendo-se necessário, então, um estudo dessas imagens que perturbam a ordem visual do real e que cada vez mais povoam o cenário da comunicação, da publicidade e das artes visuais. Contribui-se, então, para o entendimento desses entrelaces de imagens publicitárias e de moda, e as heranças que essas retêm de pesquisas de arte como no Movimento Surrealista. Para tanto, esse trabalho destinou-se a trabalhar com as fotografias de moda de Tim Walker como o *corpus* empírico, visto que a moda, da mesma forma, também se apresenta como um campo fértil para a proliferação dessas imagens surreais. Assim, com o pré-requisito de que fossem fotografias de moda – isto é, com cunho publicitário e/ou editorial – foram selecionadas 12 imagens do fotógrafo britânico Tim Walker, na hipótese de que essas viessem a ter um cunho “fantástico”, “surreal”, para que se pudesse cumprir o objetivo de compreender como o fotógrafo constitui sua obra e linguagem fotográfica de moda a partir de expressões visuais do Surrealismo. Ao estudar as teorias da própria fotografia aliadas às do Movimento Surrealista, vem-se abarcar e verificar cientificamente os conceitos usados em senso comum, citados anteriormente.

Para percorrer e abranger cientificamente os campos que envolviam o objeto dessa pesquisa, se fez necessário, em um primeiro momento, discorrer sobre teorias, conceitos e inerências das linguagens fotográficas como um todo, e especificamente daquelas que tangem a fotografia de moda. À luz de autores da comunicação, da moda e da filosofia, como Claudio Marra (2008), Phillipe Dubois (1993), Gilles Lipovetsky (1989), Pierre Levy (1996), Arlindo Machado (2005), Boris Kossoy (2002), Edmond Couchot (2003) e Ana Mery Sehbe De Carli (2002), se constituiu um cenário sobre a fotografia e particularidades que viessem a tanger posteriormente o *corpus* empírico. Da mesma forma, como segundo grande eixo deste trabalho, foram vistas teorias que pudessem esclarecer conceitos, objetivos e expressões nas artes visuais do Surrealismo, para que depois pudessem ser relacionados e verificados nas fotografias de Tim Walker. Alguns autores que foram usados neste segundo momento foram Fernando Braune (2000), Robert Ponge (1991), Jean Schuster (1991), Iceia Borsa Cattani (1991), Annateresa Fabris (2008) e Ana Cláudia de Oliveira (2008). Após, alguns

esclarecimentos sobre o fotógrafo Tim Walker foram feitos, principalmente, a partir de escritos de Robin Muir nos livros que serviram de fonte para as fotografias que constituíram o *corpus* empírico: *PICTURES* (2008) e *Storyteller* (2012). Então, por meio da metodologia proposta por Javier Marzal Felici (2014), denominada *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*, analisaram-se as 12 fotografias da amostragem selecionada de maneira a descrevê-las nos níveis contextual, morfológico, compositivo e enunciativo, para que assim, posteriormente, fossem interpretadas de acordo com as teorias sobre fotografia e Surrealismo abordadas nos capítulos anteriores.

Verifica-se, então, que o fotógrafo britânico de moda Tim Walker lança mão de expressões visuais que remetem àquelas utilizadas pelos surrealistas. As imagens de Walker, mais do que vender um produto de moda, estão a serviço de aludir um clima e uma atmosfera cheios de narratividade e construção de conceitos, com acessos pictóricos que o aproximam de uma pesquisa de arte pura, como as que foram experimentadas no viés do Surrealismo. Arelado a isso, o suporte fotográfico de suas imagens – logo, passíveis de crença pelo caráter de índice que a cultura reconhece na fotografia – também se torna uma plataforma dessas expressões do Surrealismo; pois, dotado do índice fotográfico que captura o real, das inerências da linguagem que o fazem virtual, e de possibilidades provenientes da natureza numérica e digital, as fotografias de Tim Walker exercem nitidamente as ficções críveis materializadas nas imagens de moda. O caminho que se toma para construir a narratividade e plástica dessas imagens é aquele tomado pelo Surrealismo enquanto subversão do mundo real, de libertação do espírito: cenários absurdos, incoerências com as lógicas do real, criação de outras realidades, alusão ao folclore, feitiçaria, magia; imagens da ordem do fantástico, cheias de ambiguidades; o aspecto imprevisto que vem a suscitar seres, objetos e animais; indumentárias e animais escalarmente subvertidas, e esses últimos em aparições antropozoomórficas; um mundo fantasmagórico que se dá pelo curto-circuito entre conceitos habitualmente incomuns, típicos dos sonhos e voláteis como aparições e memórias; luminescências incomuns, dicotomias entre altas e baixas luzes, *flous* que retiram a nitidez e remetem ao onirismo; mecanismos de realidades metafísicas e extraterrestres, de anatomias atualizadas, bonecas disformes e o choque entre o orgânico e o inorgânico; operações de fotomontagens, e de linguagens técnicas fotográficas como os borrões e longas exposições. É a partir dessas recorrências que Tim Walker atinge o Surrealismo para compor suas fotografias, compreendendo-se, cientificamente, as hipóteses dadas pelo próprio fotógrafo e pelos seus motivos fotográficos, do seu caráter surrealista. Os grandes hipertextos, gerados a

partir desses acessos visuais surrealistas de Walker, são aqueles que dão testemunho às peças de moda, tornando as pesquisas de arte e pesquisas de moda um campo fértil para a fotografia exprimir toda a surrealidade que contém dentro de si e figurar novas e ricas experiências para o campo visual publicitário contemporâneo. Por essas reflexões, percebem-se aqui possíveis desdobramentos para futuras pesquisas que venham a unir campos tão ricos como o modelo das imagens publicitárias que se relacionam com aquelas da pesquisa de arte, que como visto, muitas vezes, hibridizadas ao exemplo da fotografia de moda, possibilitam discussões para o entendimento das representações que permeiam a visualidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. **Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- ARTE Pop. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>>. Acesso em: 12 de Nov. 2014. Verbete da Enciclopédia.
- BENSON, Richard. A glossary of terms. In: BENSON, Richard. **The Printed Picture**. Nova York: The Museum Of Modern Art New York, 2008. p. 314-330.
- BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CATTANI, Iceia Borsa. Procedimentos do surrealismo nas artes visuais. In: PONGE, Robert (Org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1991. p. 111-129.
- COTTON, Charlotte. Era Uma vez. In: COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 49-81. (Coleção arte&fotografia;).
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DADAÍSMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>>. Acesso em: 12 de Nov. 2014. Verbete da Enciclopédia.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O sensacional da moda**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**; tradução. Marina Apenzeller –Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. O Surrealismo Pictórico: A Alquimia da Imagem. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 475-519.
- FERNÁNDEZ, José Antonio. **Sem medo do Flash**. Santa Catarina: Iphoto, 2014.
- FRANÇA, Maira Inês. Fascinação: o Olhar e o Objeto no Surrealismo e na Psicanálise. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 95-111.
- FELICI, Javier Marzal. **Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica**. Universidade Jaime I. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/>>. Acesso em: 20 out. 2014.
- GARCIA, Ma. Sueli. O Surrealismo e a Moda. **Revista Belas Artes**, São Paulo, v. 3, p.1-11, 2010. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?edicao=3>>. Acesso em: 10 out. 2014

HENRI BÉHAR, Moma. **André Breton**. Disponível

em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=768>. Acesso em: 05 nov. 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KUBOTA, Kevin. **Diários de Iluminação**. Balneário Camboriú: Photos, 2013.

LACHAPELLE, David. **Cat House**. 1999. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/naomi-campbell>>. Acesso em: 15 set. 2014.

LEIRNER, Sheila. Existe uma Fotografia Surrealista? In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 613-623.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Sergio. O Surrealismo e o Dadá. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 111-125.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.(CONFERIR)

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005. p. 309-317.

MAN Ray "Dress by Lucien Lelong..." 1937. Disponível em: <<http://igotbugsinmyhead.wordpress.com/2011/12/13/plissado-e-a-tendencia-do-verao-2012/lucien-lelong-1937-man-ray>>. Acesso em: 15 set. 2014

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda**. São Paulo: Senac, 2008.

MOCA (Los Angeles) (Org.). **Narrative art**. 1997. Disponível em: <<http://moca.org/pc/viewArtTerm.php?id=24>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

MOMA (Comp.). **Decalomania**. 2009. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10957>. Acesso em: 05 nov. 2014.

MOURÃO, Rhéa Sylvia. **Da Influência do Surrealismo na Estética Contemporânea**. Rio de Janeiro: Pallas, 1981.

MUIR, Robin. Paradise Regained. In: WALKER, Tim. **PICTURES**. [s. L.]: Teneues, 2008. p. 8-11.

_____. Biography. In: WALKER, Tim. **PICTURES**. [s. L.]: Teneues, 2008. p. 360-360.

_____. Introduction. In: WALKER, Tim. **Storyteller**. Londres: Thames And Hudson, 2012. p. 17-22

NAZARIO, Luiz. Quadro Histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-53.

NOVA Objetividade. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo888/nova-objetividade>>. Acesso em: 16 de Dez. 2014. Verbetes da Enciclopédia.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 655-709.

OP Art. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3645/op-art>>. Acesso em: 12 de Nov. 2014. Verbetes da Enciclopédia.

PIERRE, José. Surrealismo e artes plásticas. In: PONGE, Robert (Org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1991. p. 81-111.

PONGE, Robert. Mais Luz! In: PONGE, Robert (Org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1991. p. 15-31.

RUSSO, Danilo. **Um histórico rápido da fotografia de moda**. 2012. Disponível em: <<http://www.photochannel.com.br/index.php/dicas/um-historico-rapido-da-fotografia-de-moda/>>. Acesso em: 11 set. 2014.

SCHUSTER, Jean. Surrealismo e liberdade. In: PONGE, Robert (Org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1991. p. 31-39.

SOUZA, Valdete Vazzoler de; CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. Fotografia: meio e linguagem dentro da moda. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 1, n. 1, p.231-251, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1474>>. Acesso em: 10 set. 2014.

VAN LAMSWEERDE, Inez. **Well basically basuco is coke mixed with kerosene....** 1994. Disponível em: <<http://cotonblanc.tumblr.com/post/2193888932/well-basically-basuco-is-coke-mixed-with-kerosen>>. Acesso em: 15 set. 2014.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005. p. 319-328.

WALKER, Tim. **Storyteller**. Londres: Thames And Hudson, 2012.

_____. **PICTURES**. [s.l]: Teneues, 2008.

_____. **Biography**. 2014. Disponível em: <<http://www.timwalkerphotography.com/biography>>. Acesso em: 25 out. 2014.

ANEXOS

ANEXO 1: Lista de Biografias dos Artistas Surrealistas

Referência: ALEXANDRIAN, Sarane. **Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

Salvador Dali (nascido em 1904, em Figueiras, Catalunha).

Em 1921 entrou para a escola de Belas-Artes de Madrid; apesar da sua excentricidade, Dali era um trabalhador metódico que ia todos os domingos ao Prado copiar quadros das diversas escolas. Em 1925 fez uma exposição em Barcelona, na *Galeria Dalmau*. A sua primeira obra surrealista foi o cenário de *Um Chien Andalou* (1928), realizado por Luis Buñuel. Introduzido no Surrealismo por Miró, expõe em 1929, em Paris, na *Galeria Goemans*, quadros que são um prenúncio da sua atividade “paranoico-crítica”. (ALEXANDRIAN, 1973, p.251)

Andre Masson (nascido em 1896, em Balagny, Oise).

Seus pais instalaram-se em Bruxelas, onde cedo começou a desenhar. Em 1912, enviado a Paris, estudou o fresco na Escola Nacional de Belas-Artes. [...] Em 1924 juntou-se aos surrealistas e fez desenhos automáticos, retratos e quadros de areia. (ALEXANDRIAN, 1973, p.258)

Max Ernst (nascido em 1891, em Brühl, Alemanha).

Ao terminar seus estudos de filosofia na Universidade de Bona, começou a pintar sob a influência de August Macke. Em 1914 tornou-se amigo de Hans Arp (1887-1966) e em 1919 fundou com Baargeld o grupo dadaísta de Colónia; juntos publicam a revista *Die Schammade* (apenas um número, 1920). No ano precedente, Max Ernst tinha feito as primeiras colagens; em 1922 instalou-se em Paris, onde contribuiu para o nascimento do Surrealismo. (ALEXANDRIAN, 1973, p.254)

René Magritte (nascido em 1898, em Lessines, Bélgica).

Depois de deixar em 1918 a Academia de Belas-Artes de Bruxelas, fez diversas experiências, entre elas a de pintura abstracta. Em 1925 publicou com E.L.T Mesens as revistas *O Esophage* e *Marie*, num espírito próximo ao Surrealismo. Viveu na França de 1927 a 1930, participando na atividade do grupo de Paris e durante esta estada aperfeiçoou seu estilo pictórico, que reunia as figuras do mundo visível numa ordem insólita [...] A sua influência foi reivindicada por alguns artistas da *Arte Pop*. (ALEXANDRIAN, 1973, p.257)

Giorgio De Chirico (nascido em 1888, em Volo, Grécia).

De 1903 a 1906 frequentou a seção de Belas-Artes da Escola Politécnica de Atenas; costumava então ir pintar paisagens para as margens do golfo de Falero ou para os campos perto da cidade. Em 1906 deixou a Grécia e foi para Munique, onde se inscreveu na Academia Real de Belas-Artes; a leitura dos filósofos alemães, sobretudo Nietzsche, teve grande influencia no seu espírito. (ALEXANDRIAN, 1973, p.252)

Joan Miró (nascido em 1893, em Barcelona).

Em 1910 entrou como escriturário numa casa comercial de Barcelona. Em 1912, começando a pintar, frequentou várias escolas de arte [...] Em 1918 Miró fez a sua primeira exposição na casa *Dalmau* em Barcelona, e em 1921, no início da sua estada em Paris, uma outra exposição na *Galeria La Licorne*, que foi um malogro⁴⁹. Em 1924, com *Terra Lavrada* e *Cabeça de Camponês Catalão*, mudou de estilo e, tornando-se um dos grandes promotores da pintura surrealista, alcançou grande êxito. (ALEXANDRIAN, 1973, p.259)

Yves Tanguy (nascido em 1900, Paris, França)

Seu pai era capitão da marinha mercante e ele próprio viajou como praticante de piloto em cargueiros, de 1918 a 1920 [...] Em 1920, Yves Tanguy tornou-se amigo de Jacques Prévert; em 1925 entraram ambos para o grupo surrealista. (ALEXANDRIAN, 1973, p.262)

Hans Bellmer (nascido em 1902 em Katowice, Silésia)

Filho de um engenheiro, que queria fazer dele seu continuador, Bellmer abandonou os estudos na *Technische Hochschule* de Berlim, em 1924, para seguir o seu próprio caminho. [...] Em 1927, depois de uma curta estada em Paris que o levou a descobrir Seurat e Pascin, casou e abriu uma agência de publicidade industrial em Berlim. Em 1933 fabricou uma boneca, para fazer dela ao mesmo tempo o objeto ideal dos seus desejos e para protestar, em nome das brincadeiras de criança, contra o mundo sufocante dos adultos. (ALEXANDRIAN, 1973, p.249)

⁴⁹ Malogro, termo oriundo do português de Portugal, significa falha ou fracasso.