

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

MAURÍCIO RODRIGUES PEREIRA

CORPOS SEM LIMITES:
AS RUPTURAS DE SENTIDOS NA FOTOGRAFIA DE MODA CONTEMPORÂNEA

Porto Alegre

2018

MAURÍCIO RODRIGUES PEREIRA

CORPOS SEM LIMITES:

AS RUPTURAS DE SENTIDOS NA FOTOGRAFIA DE MODA CONTEMPORÂNEA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário.
Linha de pesquisa: Cultura e Significação.

Porto Alegre

2018

MAURÍCIO RODRIGUES PEREIRA

CORPOS SEM LIMITES:

AS RUPTURAS DE SENTIDOS NA FOTOGRAFIA DE MODA CONTEMPORÂNEA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário.

Linha de pesquisa: Cultura e Significação.

Aprovado em

_____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário (orientadora) – UFRGS

Profa. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros – UFRGS

Profa. Dra. Andrea Brächer – UFRGS

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo - UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Mara, por todo o suporte e cuidado que tem comigo, e assim fez possível perpassar por esse período de pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Nísia Martins do Rosário, por toda atenção, dedicação e amor à pesquisa, e que esteve presente desde as grandes ideias teóricas até os mínimos detalhes deste trabalho.

Ao corpo docente da FABICO/UFRGS, por esses 8 anos de jornada enquanto fui aluno de graduação e pós-graduação. Certamente foi muito especial para minha formação enquanto profissional, mas também nas minhas motivações pessoais.

À minha colega de pós-graduação, Adriana Pierre Coca, por compartilhar comigo essa trajetória desde o início.

*Be daring, be different, be impractical,
be anything that will assert integrity of purpose and
imaginative vision against the play-it-safers,
the creatures of the commonplace, the slaves of the ordinary.*

Cecil Beaton

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender as rupturas de sentidos sobre os corpos expressados nas fotografias de moda contemporâneas. Nosso olhar está lançado para a contemporaneidade, em imagens as quais acreditamos estar sob a conjuntura *No Limits*, momento da fotografia de moda que floresce a partir dos anos 90 e que coloca em voga a multiplicação de estilos e linguagens exercidos nessas imagens. Teoricamente, adotamos a perspectiva da Semiótica da Cultura (SC) para com a moda, propondo um olhar que vê esta moda enquanto sistema modelizante que opera códigos e dinâmicas próprios sobre a cultura. Ademais, desenvolvemos conceitos relativos à linguagem fotográfica e, por sua vez, da fotografia de moda, expondo suas estruturalidades e técnicas que engendram os textos por nós analisados. Ainda sob a perspectiva teórica, nos debruçamos sobre o corpo em um viés sociológico e também cultural, para adentrar nas especificidades das corporalidades empenhadas na moda e, consecutivamente, na fotografia de moda, delineando, então, regularidades e padronizações que nos ajudam a pensar o rumo das rupturas de sentidos. Enquanto percurso metodológico no exame e apreensão dos sentidos, operacionalizamos esses processos propondo uma trajetória de examinação e interpretação do objeto empírico, considerando a identificação de imprevisibilidades, irregularidades e descontinuidades nas construções textuais de fotografias de moda contemporâneas. O processo de observação parte de acionamentos teóricos de elementos da SC, assim como da linguagem fotográfica, da moda e do corpo. Complementarmente, acionamos um esquema interpretativo dessas observações, inspirado em diferentes níveis de sentidos que se sobrepõem às imagens. As imagens de moda de *No Limits* e os corpos nelas expressos configuram textos e narrativas permeados por rupturas, fissuras, deslocamentos em relação à própria fotografia de moda que está sempre em movimento. Observamos, portanto, essas corporalidades da moda, no sentido de posicioná-las além dos limites, de carregar em si o excesso, de ultrapassagem dos parâmetros dos incursos que a moda instaura.

Palavras-chave: Fotografia de Moda. Semiótica da Cultura. Corporalidades. Rupturas de Sentidos.

ABSTRACT

This research aims to understand the ruptures of meanings on the bodies expressed in contemporary fashion photographs. Our look is set for contemporaneity, in images that we believe to be under the *No Limits* juncture, a moment of fashion photography that has flourished since the 90s and which puts in vogue the multiplication of styles and languages exercised in these images. Theoretically we adopt the perspective of the Semiotics of Culture (SC) towards fashion, proposing a look that sees this fashion as a modeling system that operates codes and dynamics of culture. In addition, we develop concepts related to the photographic language and, in turn, of fashion photography, exposing its peculiarities and techniques that engender the texts analyzed by us. Still from a theoretical perspective, we focus on the body in a sociological and cultural way to enter into the specificities of the bodies engaged in fashion and consecutively in fashion photography, delineating then, regularities and standardizations that help us to think the direction of the ruptures of senses. As a methodological course in the examination and apprehension of the senses, we operate these processes by proposing a trajectory of examination and interpretation of the empirical object, considering the identification of unpredictability, irregularities and discontinuities in textual constructions of contemporary fashion photographs. The process of observation starts from theoretical drives of SC elements, as well as from photographic language, fashion and the body. Complementarily we trigger an interpretative scheme of these observations inspired by different levels of meanings that overlap the images. The fashion images of *No Limits* and the bodies expressed in them configure texts and narratives permeated by ruptures, fissures, displacements in relation to the fashion photography itself that is always in movement. We observe, therefore, these corporalities of the fashion, in the sense of positioning them beyond the limits, of carrying in itself the excess, of overcoming the parameters of the incursion that fashion establishes.

Keywords: Fashion Photography. Semiotics of Culture. Corporalities. Ruptures of Senses.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Public Enemy</i> , por Mario Testino	19
Figura 2: Perry Ellis Spring 1993 - Grunge Collection.....	23
Figura 3: Selena Gomez em <i>Hotter Than Never</i>	36
Figura 4: Enchanting Woman.....	37
Figura 5: Lara Stone em <i>Love Machine</i>	39
Figura 6: <i>Jigsaw FW 2010</i>	40
Figura 7: <i>The Movie Issue</i>	41
Figura 8: Lara Stone e Doutzen Kroes. Ambas modelos se encaixam no sistema modelizante da moda.....	52
Figura 9: A dualidade homem/máquina apresentada nessa imagem do fotógrafo Steven Klein.....	56
Figura 10: <i>FANTPLASTIQUE/Push it!</i> . O aspecto desproporcional e excessivamente alongado da modelo conferem à imagem caráter grotesco e irreal.	57
Figura 11: Gourmet Gadgets.....	58
Figura 12: Agyness Deyn por Tim Walker.....	60
Figura 13: Quadro teórico 1.....	65
Figura 14: Quadro teórico 2.....	68
Figura 15: Infográfico 1 - exemplo de pontos de contato com a arte.....	70
Figura 16: Infográfico 2 - posição do <i>corpus</i>	72
Figura 17: Infográfico 3 - pontos de contato de Miles Aldridge com o sistema da arte.	73
Figura 18: Montagem editorial <i>Home Chic</i>	75
Figura 19: <i>Home Chic</i> , por Miles Aldridge. Nessa imagem do editorial o cuidado meticuloso com o cenário demonstra a sua importância enquanto elemento competitivo da imagem.....	77
Figura 20: <i>Home Chic</i> , por Miles Aldridge. Nessa imagem os tons esverdeados causam estranhamento na composição da cena.	79
Figura 21: Infográfico 4 - pontos de contato de Tim Walker com o sistema da arte.....	82
Figura 22: O Jardim das Delícias Terrenas (1504)	85
Figura 23: Montagem editorial <i>Bosched!</i>	86
Figura 24: <i>Bosched!</i> , por Tim Walker. Figurino da alta costura da <i>maison</i> Valentino.....	87
Figura 25: <i>Bosched!</i> , por Tim Walker. Composição complexa da cena.	88
Figura 26: <i>Bosched!</i> , por Tim Walker. Modelo Melanie Gaydos.....	90
Figura 27: <i>Bosched!</i> , por Tim Walker. Lente grande angular distorce os corpos.....	90
Figura 28: <i>Bosched!</i> , por Tim Walker. Fragmentos de corpos aparecem no centro da cena.	91
Figura 29: <i>Bosched!</i> , por Tim Walker. Presença de espelhos no espaço cênico.	92
Figura 30: Distorções causadas pelo uso da lente grande angular.	93
Figura 31: Pontos de contato de David LaChapelle com o sistema da arte.....	95
Figura 32: Montagem editorial <i>Slow Burn</i>	97
Figura 33: <i>Slow Burn</i> , por David LaChapelle. Desmembramento do corpo.	98
Figura 34: <i>Slow Burn</i> , por David LaChapelle. Corpos de cera figuram a cena junto à Daphne Guinness.....	99
Figura 35: <i>Slow Burn</i> , por David LaChapelle. Pesos visuais complexos no quadro.	100

Figura 36: <i>Slow Burn</i> , por David LaChapelle. A modelo aparece de forma descomunal em relação ao plano de fundo.	101
Figura 37: <i>Slow Burn</i> , por David LaChapelle. Modelo aparece em uma espécie de matrimônio cirúrgico com monstruosidade.	103
Figura 38: Infográfico 5 - pontos de contato de Steven Klein com o sistema da arte.....	103
Figura 39: Montagem editorial <i>È Sempre Oggi</i>	107
Figura 40: <i>È Sempre Oggi</i> , por Steven Klein. Postura irreverente da modelo Lauren Hutton.	108
Figura 41: <i>È Sempre Oggi</i> , por Steven Klein. Presença de uma terceira modelo que parece sentir misto de inveja e admiração pela protagonista.	109
Figura 42: <i>È Sempre Oggi</i> , por Steven Klein. Corpo fragmentado do modelo Diego Villarreal.	110
Figura 43: <i>È Sempre Oggi</i> , por Steven Klein. Cena de tensionamento entre os protagonistas do editorial.	112
Figura 44: Quadro teórico 3.....	119

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SEMIOSES, SISTEMAS E SENTIDOS	17
2.1. UM OLHAR MAIS ATENTO À SEMIÓTICA DA CULTURA	20
2.2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO ARTÍSTICO E A CRIAÇÃO FOTOGRAFICA	25
2.3 DESCONTÍNUO E OBTUSO: OS NÍVEIS DE SENTIDO	27
3 LINGUAGENS, FANTASIAS, REALIDADES: UM OLHAR SOBRE A FOTOGRAFIA DE MODA.....	30
3.1 REALIDADES FOTOGRAFICAS: FICÇÃO CRÍVEL	30
3.2 CÓDIGOS, LINGUAGENS E FISSURAS DO TEXTO FOTOGRAFICO	34
3.2.1 Uma Questão de Pixels	42
3.3 NOTA SOBRE AS CORRESPONDÊNCIAS DA FOTOGRAFIA DE MODA COM A ARTE	43
4 O CORPO EM QUESTÃO	46
4.1 BREVES CONSIDERAÇÕES DE UM CORPO DE OUTRORA	49
4.2 CORPORALIDADE SOB A ORDEM DO FASHION	50
4.2.1 Corpo da Moda em Ruptura	54
4.2.2 Ideias Acerca do Corpo na Imagem Fotográfica de Moda	59
4.3 CRUZAMENTOS E POTENCIALIDADES	62
5 PROPOSTA METODOLÓGICA	64
5.1 CORPUS DA PESQUISA.....	68
6 CORPOS SEM LIMITES: RUPTURAS DE SENTIDOS NA IMAGEM DE MODA CONTEMPORÂNEA	73
6.1 HOME CHIC POR MILES ALDRIDGE	73
6.1.1 Relações Contextuais.....	73
6.1.2 Home Chic	75
Fonte: Miles Aldridge. Vogue Itália, outubro de 2011.....	75
6.1.3 Sonhos Cromáticos e Expressões Vazias: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo.	78
6.2 BOSCHED! POR TIM WALKER	82
6.2.1 Relações Contextuais	82
6.2.2 Bosched!	84
6.2.3 O Culto ao Grotesco: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo	86
6.3 SLOW BURN POR DAVID LACHAPELLE	95

6.3.1 Relações Contextuais	95
6.3.2 Slow Burn	96
6.3.3 Monstros e Ficções: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo.....	97
6.4 È SEMPRE OGGI POR STEVEN KLEIN.....	103
6.4.1 Relações Contextuais.....	103
6.4.2 È Sempre Oggi	105
6.4.3 Maturidade Irreverente: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo.	107
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	120
ANEXOS	122

1 INTRODUÇÃO

A imagem fotográfica se constitui na contemporaneidade como objeto notório da cultura e, sobretudo, da cultura das mídias. Entre apresentações e representações de um mundo visível, as visualidades apresentadas nessas imagens provocam relações de sentido que se tornam prósperas a uma análise de viés cultural e semiótico devido à sua riqueza visual que permeia os meios de comunicação. Quando pensamos no aspecto pragmático das imagens fotográficas, é possível refletir sobre as diversas funções e apropriações que dela podem ser feitas, como estar a serviço da ciência, dos aparelhos ideológicos do estado, da publicidade, ou em determinadas situações numa conjuntura que inter-relacione diversos campos do saber, a fim de provocar algum comportamento, gerar desejo, ou ainda moldar o consumo.

Neste trabalho, estaremos dirigindo nossos esforços investigativos para a fotografia que está sob a conjuntura da moda. Dito isso, são para as personagens das narrativas fotográficas de moda, que constituem nosso foco e problematizam a pesquisa. Ora, há algo enervado nos corpos amalgamados nessas imagens; por vezes, são perturbações mais sutis que até passam despercebidas pelo espectador de um objeto midiático tão presente na cultura. Já, em outros momentos, a dimensão do choque em relação a essas imagens toma o terreno das percepções e, dessa forma, a institucionalização ambígua entre rejeição e desejo está marcada. Essas fotografias permeadas de indivíduos, em sua grande maioria, se constituem na fotografia que não só está a serviço da moda, mas também a constitui. O que queremos dizer é que essas presenças implicam corpos ou signos que indicializam corpos, e o ato de criar na moda pressupõe esses corpos, o que nos conduz a concluir que nas imagens fotográficas de moda o motor medular de experimentações que alavanca os processos criativos parece se deleitar sobre as formas corpóreas. Certamente, a moda lança mão de rupturas de sentidos de outras ordens, relativas a elementos da linguagem e ao seu contexto, e que não tangenciam o corpo enquanto texto dessa linguagem. Nesse sentido, nosso objeto de pesquisa são as discontinuidades, as experiências, as operações criativas, por fim, as rupturas de sentidos nos corpos das imagens fotográficas e que geram tensões no sistema moda - ambigualmente previsíveis e potencialmente transgressoras.

Chegar no nosso objeto de pesquisa e consecutivamente ao problema de pesquisa, porém, nos levou a um raciocínio prévio e à consciência de outras problemáticas que queremos

compartilhar aqui. Tratar sobre rupturas de sentidos nos corpos exibidos na fotografia de moda numa perspectiva acadêmico-científica nos coloca em envolvimento com algumas disciplinas, conceitos e noções que precisam ser tratados com cuidado. Falar sobre “corpo”, “fotografia”, “moda”, e nos ancorarmos no pilar teórico da Semiótica da Cultura requer que sejamos objetivos e conscientes sobre a abrangência dessas temáticas e o modo através do qual elas se constituem cientificamente, e mais especificamente, na comunicação. Visto isso, uma de nossas primeiras problemáticas diz respeito à fotografia enquanto objeto de pesquisa, que se constitui a partir de rupturas de sentidos na narrativa que as imagens de moda constroem em relação aos corpos apresentados. Ora, poderíamos nos desdobrar em pensar o corpo no audiovisual, o corpo dos desfiles, o corpo representado por outras formas pictóricas; por que a fotografia? Por um lado, não estamos tomando uma posição de afastamento dessas outras linguagens: todas essas instâncias nos ajudam e corroboram com nossos objetivos. No entanto, a partir do pensamento de Cláudio Marra (2008), estamos que esta fotografia que é o nosso objeto de estudo é uma atividade constitutiva da moda. Isto é, mais do que apenas representar e apresentar a moda, a fotografia está no cerne do sistema, é um dos pilares constituinte desse, nos ajuda a interpretar os processos comunicativos da moda por meio do corpo. Ao mesmo tempo, a fotografia – e, de modo geral, as imagens que apresentam a moda – tem como característica mais original justamente saber produzir ficção e representação com base no princípio da credibilidade, da indicialidade, que a cultura lhe reconhece (MARRA, 2008, p. 46).

Outra problemática que nos tange é tensionar o que estamos entendendo por corpo, e por mais que tais aspectos sejam desdobrados teoricamente adiante nesse trabalho, estamos falando de rupturas de sentido e imprevisibilidades, descontinuidades e irregularidades em relação a qual corpo? Qual é o corpo da moda? Uma vez que nos ancoraremos nas ideias da Semiótica da Cultura para construir esse trabalho, precisamos entender que tais rupturas de sentidos acontecem em relação a alguma organização, continuidade, regularidade, normatividade ou padronagem existente nesses corpos, sendo esse um eixo a ser investigado e esclarecido. Isto é, será necessário deixar claro quais os corpos hegemônicos da moda para que possamos defender que outros corpos fotografados para a moda provocam rupturas de sentidos. Por fim, devemos problematizar o porquê de nos respaldarmos no conceito de rupturas de sentidos e sua relação com o conceito de explosão defendido por Lotman (1999), o que faremos mais detalhadamente no capítulo 2. Por enquanto, é importante observar que as rupturas de sentidos ocorrem quando os textos não correspondem aos significados previstos para eles, sendo organizados de modo a provocar descontinuidades e irregularidades em relação aos

modelos comumente usados e aos formatos tradicionais. Queremos elucidar que estamos visando compreender novos tipos de sentidos, e novos tipos de textos fotográficos, ainda que no sistema moda, as imprevisibilidades façam parte da conjuntura que o configura. Ou seja, a moda por si só é um sistema com alta dinamicidade (LIPOVETSKY, 1989), e, desta forma, está sempre a provocar ressignificações em busca do novo, seja na elaboração de coleções e produtos, seja por meio da visualização de suas criações em fotografias, audiovisuais, reportagens, entre outros. Nesta pesquisa, vamos trabalhar com imagens fotográficas de moda contemporâneas, as quais estejam sob a conjuntura *No Limits*, e por também ser um importante conceito para a construção do nosso problema de pesquisa, deixamos claro que por *No Limits* entendemos o momento da fotografia de moda que floresce a partir dos anos 90 e que coloca em voga a multiplicação de estilos e linguagens (MARRA, 2008). Posteriormente, também avançaremos sobre esse conceito no capítulo 2.

Deixando estas noções ao nosso leitor, propomos, então, nosso problema de pesquisa: **como determinadas fotografias de moda, que se inserem num estilo criativo chamado aqui de *No Limits*, configuram textos e narrativas caracterizados pelas rupturas de sentidos em relação às corporalidades?** Queremos colocar nosso foco de investigação nesse corpo que é apresentado nessas imagens de moda e nos utilizarmos das proposições da SC para averiguar quais os sentidos que esse corpo pode evocar no seio da cultura, quais as rupturas em relação aos modelos mais hegemônicos.

Nos inspiramos novamente em Marra (2008) para afirmar que escolher a fotografia de moda como objeto de investigação é apontar o olhar para uma característica intrínseca e fundamental de toda fotografia: não só produzir credibilidade graças à presença indicial do referente¹, mas também conduzir à experimentação sinestésica que vai além da pura representação, propriedades tão caras à cultura da fotografia (e também da fotografia que faz parte da cultura). Queremos nos empenhar nessa investigação suspeitando que, por vezes, o corpo expresso na fotografia de moda vem a romper não só sintático-visualmente, mas também semanticamente os sistemas aos quais está submetido. Olhar para o corpo num objeto de tamanha circulação na cultura, é também olhar para qual tratamento visual e social tem sido dado para corpo nos meios de comunicação, sobretudo naquele que é veiculado sob as

¹ Nota do autor: vejamos bem, essa “credibilidade” é uma operação cultural, em que o modo de produção - analógico ou digital - da fotografia que prescinde um referente para se constituir enquanto fotografia cria certa sensação de verdade, realidade, crença. Contudo, ademais dessa premissa cultural, na esteira do que Arlindo Machado (2015) defende - e que nos utilizaremos posteriormente - de maneira alguma podemos afirmar a credibilidade e a verdade como princípios da fotografia e, principalmente, da fotografia de moda.

prerrogativas da moda. As esferas sociológicas e do consumo estão intimamente conectadas com a forma como essas figuras corpóreas se apresentam nas imagens que veiculam as principais ideias criativas da moda. É importante aqui observarmos que as prerrogativas de outros campos do conhecimento - que inerentemente se cruzam com nosso objeto - como é o caso da arte - são de tamanha estima para nosso percurso e, assim, serão trazidos alguns conceitos desses saberes no sentido de enriquecer as linhas de sustentação transdisciplinares e potencializar nosso pensamento sobre o corpo na fotografia de moda.

Ademais, ressaltamos que a temática da fotografia de moda ainda necessita de desdobramentos investigativos na comunidade científica brasileira e sobretudo no campo da comunicação. A partir do repositório de teses e dissertações disponibilizado pela CAPES², levantamos que somente 11 trabalhos³ - sendo 10 dissertações de mestrado e uma tese de doutorado - tratam diretamente ou tangencialmente sobre o assunto. Os trabalhos foram desenvolvidos em sua grande maioria em Programas de Pós-Graduação de Ciências da Comunicação e Design. Dentre os vieses abordados estão a própria linguagem fotográfica, campanhas e atributos específicos de grifes, problematizações de gênero, ou ainda estudos de caso voltados para determinada revista ou fotógrafo. Apenas dois trabalhos têm como foco investigativo questões relacionadas às corporalidades: a dissertação denominada *O andrógino na fotografia de moda: corpo, gênero e indefinições*, defendida em 2015 por Anelise Wesolowski Molina na Universidade de Brasília, e a dissertação *O nu e o vestido: o corpo na fotografia de moda*, defendida também em 2015, por Camila Giusti Tisott na Universidade do Sul de Santa Catarina. A periodicidade dos trabalhos pesquisados foi de acordo com os dados disponíveis no repertório de teses e dissertações da CAPES, sendo o trabalho mais antigo aqui considerado datado do ano de 2004, seguindo até os dias atuais. Nesse sentido, entendemos que esta pesquisa se torna relevante por problematizar questões do corpo na fotografia de moda ao acolher um viés teórico pouco usual, a Semiótica da Cultura, colocando ainda o debate interdisciplinar das ciências da comunicação com as artes e com a moda.

Assim, o objetivo geral (OG) deste trabalho é **investigar rupturas de sentidos construídas sobre as corporalidades em fotografias de moda contemporâneas**. Prosseguindo, propomos também os seguintes objetivos específicos:

² Banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

³ Os termos buscados foram “fotografia de moda” e “fotografia *and* moda”.

- identificar as aproximações da fotografia do sistema da moda com o campo artístico no âmbito do *No Limits* (OE1).
- caracterizar as irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades na linguagem da fotografia de moda que desencadeiam as rupturas de sentidos sobre o corpo (OE2).
- entender e interpretar como se expressam visualmente os corpos na fotografia de moda contemporânea que apresenta traços de imprevisibilidades e descontinuidades, na sua relação com posições críticas em relação ao próprio corpo (OE3).
- avaliar qual corpo está sendo produzido pelas fotografias de moda contemporâneas *No Limits* a partir das rupturas de sentidos configuradas (OE4).

Para cumprirmos com os nossos objetivos serão desenvolvidos três capítulos teóricos. O primeiro abarcará importantes conceitos acerca da Semiótica da Cultura já na sua interrelação com o campo da moda e com a noção de *No Limits*. Os escritos de Lotman (1976; 1996; 1999), Lipovetsky (1989) e Marra (2008) ajudam a compor nosso raciocínio neste capítulo. Já o segundo capítulo teórico dessa dissertação tratará sobre questões ligadas à fotografia enquanto linguagem. Novamente trazemos os pensamentos de Marra (2008), autor italiano que nos elucidam sobre noções mais específicas sobre a fotografia de moda. Além disso, ideias de Fontcuberta (2012) e Machado (2015) são essenciais para trabalharmos questões mais ligadas às operações linguísticas da imagem fotográfica e sobre a imagem digital. O último capítulo teórico desdobrará o entendimento sobre o corpo em uma perspectiva cultural e sociológica, assim como as noções do corpo que são atuantes no sistema da moda e consecutivamente na fotografia destinada à moda. Le Breton (2016), Villaça (2011), Oliveira (2008), Tucherman (1999) e Rosário (2016) nos ajudam a construir o pensamento deste capítulo. Seguindo adiante, propomos no capítulo seguinte nosso trajeto metodológico no exame e apreensão dos sentidos, nos guiando pela Semiótica da Cultura. Na operacionalização desses processos propomos um percurso de exame e interpretação do objeto empírico, considerando a identificação de imprevisibilidades, irregularidades e descontinuidades nas construções textuais de fotografias de moda contemporâneas. O processo de observação partirá de acionamentos teóricos de elementos da SC, da fotografia, da moda e do corpo, os quais ajudam a construir o método e os procedimentos desta pesquisa. Também trabalharemos com um esquema interpretativo dessas observações nos inspirando nos três níveis de sentido de Barthes (1990). Nesta pesquisa vamos trabalhar com imagens fotográficas de moda contemporâneas, as quais estejam sob a conjuntura

No Limits, devidamente publicadas na mídia especializada, cunhadas por fotógrafos os quais tenham relações sistêmicas com a arte. Nosso *corpus*⁴ se constitui neste trabalho na análise de quatro (4) editoriais completos, cada um assinado por um diferente profissional selecionado a partir dos critérios detalhados no capítulo 5, são eles: Tim Walker, David LaChapelle, Steven Klein e Miles Aldridge.

⁴ Em função da limitação do tamanho do corpus em números de editoriais para esta dissertação, algumas imagens que também correspondem à conjuntura *No Limits* são apresentadas ao longo das abordagens teóricas de forma ilustrativa.

2 SEMIOSES, SISTEMAS E SENTIDOS

Em seu privilegiado espaço na cultura, a moda se mostra como objeto fértil de discussões e repercussões midiáticas sobre o universo que propõe enquanto vestimenta, comportamentos e estilos; é importante sinalizarmos desde já que entendemos a moda nesse trabalho como um sistema, isto é, vai além da moda entendida somente como indumentária. A moda enquanto sistema abarca o espectro dos mecanismos sociais, culturais e semiológicos que estão intrinsecamente relacionados com a forma mais usual com a qual se mostra - a vestimenta - e as formas psicossociais - modos de ser, comportamentos etc. Nessa via, entendemos a sistemática da moda como um espaço semiótico que se encontra em diversos processos que operam tanto com reprodução de regularidades e padrões como também em constante ruptura de sentidos para fazer valer as prerrogativas de uma mudança inerente - a qual é a engrenagem desse sistema. A moda opera, por sua vez, em ciclos e ritmos que permitem potencializar novas experiências, de consumir, e de se comportar na cultura, proporcionando um objeto para problematizarmos no âmbito da comunicação e pelo viés da Semiótica da Cultura. Lotman inclusive dissertou e apontou aspectos do mundo da moda em *Cultura e Explosão* (1999), obra a qual aqui nos serve substancialmente como base teórica de sustentação neste estudo. Assim, esse capítulo faz correlações entre o cosmos em que se encontra um dos eixos do nosso objeto de estudo - a moda - com o pilar teórico e metodológico que guia a pesquisa - a SC - propondo também adentrar no plano específico da conjuntura *No Limits* com as proposições de Lotman.

Podemos vislumbrar no sistema da moda ritmos, intensidades, códigos e modelos que estão intrinsecamente relacionados com a forma pela qual as visualidades direcionadas a esse mundo se apresentam. Inclusive, nesse caso, a maneira como os corpos são tratados nas formas de expressão desta indústria. Ao falarmos de moda enquanto sistema, nos inspiramos em Gilles Lipovetsky (1989) quando afirma a moda como 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). Nessa alegação podemos observar alguns processos que estão inexoravelmente atrelados a ela: a mudança constante, a novidade, a criação.

Em outro momento, Lipovetsky também conceitua a moda como um complexo que preza por escalada de acréscimo, de exagerações de volume, de amplificação da forma (LIPOVESTKY, 1989, p. 37). Nessas passagens ficam claras as ideias de movimentação, de

deslocamentos, que entendemos pela via da SC como um sistema de intervalos, os quais são impulsionados e retroalimentados por uma inflação de textos e códigos que regem a este meio e que tensionam constantemente o próprio sistema da moda. Isso relata aspectos do dinamismo e da velocidade de mudanças imanentes ao sistema da moda. Como falamos anteriormente, Lotman (1999) discorre brevemente sobre a moda e a comenta como uma forma de comportamento que vai além da norma habitual, e que constantemente se verifica experimentando os limites daquilo que é considerado lícito em determinada sociedade (LOTMAN, 1999, p. 115). Tal afirmação vai ao encontro do que propõem Villaça e Góes (2014) quando veem a moda em sua condição ambígua de se manifestar diante daqueles que por ela são afetados, colocando no cerne da problemática - assim como o fazemos nessa pesquisa - o corpo:

Como prótese corporal e elemento do processo de subjetivação, a moda oscila em geral em duas direções. Por um lado ela é instrumento de padronização, correção, perfeição, como se vê notadamente nos anos gloriosos que a alta costura, com o seu aparato, se distinguiu da produção em série. Por outro, também como prótese, a moda funciona cada vez mais como derrubada de cânones, novidade e pluralização das diferenças, mesmo que por meio da imperfeição, atitude que, segundo alguns autores, é recuperada em padrão de homogeneização: todos buscam a diferença (VILLAÇA & GÓES, 2014, p. 121).

Fica evidente, portanto, o caráter paradoxal da moda, que tem como mecanismo motor a mudança, mas, ao mesmo tempo, visa ratificar padrões e institucionalizar ditames estéticos, comportamentais e estilísticos. Ao pensarmos a moda enquanto um sistema modelizante, isso é, uma estrutura de elementos e de códigos que operam sobre determinado objeto do conhecimento (LOTMAN, 1999), conseguimos imaginar que o núcleo estrutural do sistema modelizante moda é um conjunto de padrões de vestimenta, comportamento, normas, mas, paradoxalmente, também o dinamismo e a mudança. Nesse caso, os códigos que operam nesse sistema modelizante têm um maior potencial de fluidez. Lotman diferencia os sistemas modelizantes primários, os quais estão ligados a linguagens ditas naturais, e os sistemas modelizantes secundários, relacionados a linguagens convencionadas, como é o caso da moda. No sistema modelizante secundário no qual se constitui a moda, é natural que se mantenham certas estruturalidades e padrões, caso contrário, não haveria comunicação e decodificação. É por isso que, mesmo que a mudança seja a grande força motriz da moda, ela não pode ser absoluta; para que mantenhamos a compreensão de seus códigos, é necessária a repetição de certas regularidades que outrora já foram incorporadas à semiosfera *fashion*.

Dito isso, não podemos deixar de entender a moda, contudo, ligada aos complexos industriais e capitalistas do mundo ocidental, afinal, entendida enquanto sistema, ela é uma realidade somente após a revolução industrial (LIPOVETSKY, 1989), sendo essa configuração estritamente ligada ao modernismo burguês burocrático. Essa observação é importante para refletirmos como essa indústria é acoitadora de características como mudança e novidade, de ciclos muito breves, justamente para impulsionar o consumo. Isso certamente impõe e codifica modelizações mais ou menos hegemônicas que têm um dever com os propósitos comerciais de grandes marcas e atores desta indústria, o que desde já nos inspira a pensar que seguramente os corpos apresentados nas produções fotográficas de moda acompanham tais modelizações.

Prosseguindo, é possível encontrar a moda contemporânea que vislumbra, inclusive, uma “antimoda”, como nos aponta Lipovetsky (1989). Não obstante, compartilhamos da visão do autor de que certamente críticas ostensivas são feitas aos cânones da moda, porém não em função de destruir os pilares deste sistema, mas torná-lo mais complexo e diversificado. Nessa via, estamos atentos a operações multifacetadas da moda, que num movimento de transgressão e ascensão, ambigualmente promovem a subversão e o rebaixamento de alguns códigos. Na campanha de 2003 da marca italiana Gucci denominada *Public Enemy* (Figura 1) e clicada por Mario Testino, podemos ver os pêlos pubianos da modelo Carmen Krass formando o icônico “G” da grife. A dimensão do choque e do grotesco faz parte da sistemática da moda, que mescla os signos de *status quo* de uma das maiores marcas do mercado com cenas pitorescas e controversas como a sexualização escrachada e satírica dos modelos apresentados na peça publicitária.

Figura 1: *Public Enemy*, por Mario Testino



Fonte: Mario Testino. Gucci, 2003.

Compreender a moda como um sistema nos dá um aporte para um olhar mais abrangente do que se estivéssemos tratando apenas da moda enquanto vestimenta, afinal, a roupa vestida em si parte de uma série de decisões econômicas, políticas e filosóficas que acompanham e/ou transgridem o contexto social em que estão estabelecidas. É claro que a roupa também faz parte da moda, assim como a fotografia e o corpo da fotografia; por esse motivo é que entendendo a organização desse âmbito enquanto sistema, podemos olhar para nosso objeto empírico e para os outros códigos que o circundam visando sua potencialidade não só como artefato da moda, mas também com maior complexidade de sentidos. Entender que dentro desta engrenagem também opera um sistema modelizante que contém em seu núcleo um conjunto de códigos padronizados do vestir e do se comportar, mas também a própria mudança desses códigos, abre ainda mais o potencial do nosso leque investigativo.

2.1. UM OLHAR MAIS ATENTO À SEMIÓTICA DA CULTURA

Como um dos pilares que sustenta esse trabalho, nos concentraremos agora em desdobrar ideias da Semiótica da Cultura já em correlação com nossa semiosfera de interesse que é a moda. Por semiosfera da moda, por sua vez, entendemos o cosmo de relações dos sistemas de signos e conjunto de textos e linguagens que dizem respeito à moda. A Semiótica da Cultura (SC) é uma linha teórica que floresce a partir de um grupo de pesquisadores concentrados na antiga União Soviética, especificamente na chamada Escola de Tártu-Moscou, entre eles, Yuri Lotman, autor o qual aqui nos utilizamos de algumas obras. Essa corrente estuda aspectos sociais e filosóficos que tenham ingerência sobre a produção de sentidos de determinada cultura, isto é, essa linha tem o olhar investigativo voltado para aspectos semiológicos culturais.

Em *Cultura e Explosão* (1999), Lotman nos oferece conceitos importantes para uma investigação tal como a nossa, que busca irregularidades, descontinuidades e rompimentos com padrões estabelecidos. Entre as ideias que são relevantes para essa pesquisa, está o conceito de *explosão*: é nesta concepção de explosão de Yuri Lotman (1999) que se dão a entender e estão inseridas as ideias de rupturas de sentidos (ROSÁRIO, 2016a). Lotman (1999) argumenta o processo explosivo como um momento de grande imprevisibilidade e tensionamento em que os sentidos são reconfigurados e novos códigos são gerados, interrompendo uma cadeia de continuidade e de causa e efeito. É importante ressaltar que a explosão é um momento de extremidade no que diz respeito à descontinuidade dos códigos, ocorre de forma inesperada e vertiginosa. O autor busca ressaltar que as imprevisibilidades não podem ser entendidas como

um conjunto infinito de possibilidades ilimitadas; o momento explosivo tem o seu conjunto de possibilidades de reconfiguração. “Cada vez que falamos da imprevisibilidade, entendemos um determinado complexo de possibilidades, das quais somente uma se realiza” (LOTMAN, 1999, p.170). Nessa perspectiva, levando em conta o contexto e o complexo sistema dinâmico dos processos explosivos no espaço semiótico, entendemos que é possível operar com termos próximos aos de Lotman. Optamos por rupturas de sentidos, que podem ser entendidas como um processo de significação em que os sentidos são desestabilizados, e embora também estejam sob uma lógica de imprevisibilidade e descontinuidade, não necessariamente se apresentam como explosão, mas um momento de grande tensionamento dos códigos (ROSÁRIO, 2016a). As rupturas de sentidos provocam, também, fissuras nas semioses sob diferentes níveis, ritmos e intensidades, se estabelecendo, em alguns casos, como espaço da criação. Quando nos inspiramos em trabalhar as rupturas de sentidos no corpo fotografado da moda como objeto de pesquisa nos orientamos na percepção de visualidades inquietantes no que diz respeito às imagens de moda. Sabemos que no âmbito do *fashion* as permissões em relação ao comportamento estabelecido socialmente são um pouco mais amplas, pois, para se estruturar enquanto sistema que busca renovação, a moda bebe de fontes que beiram o proibido para se renovar. Junto a isso, a moda pareceu instituir uma liberdade em criar outros universos, característica que foi incorporada amplamente por esse sistema; aliás, dificilmente prospera conceitual e mercadologicamente sem fabular sobre os objetos mundanos que vende e propõe enquanto vestimenta e comportamento social.

Também aqui é importante entendermos, a partir da visão de Lotman (1999), a ideia de texto: um sistema de conjunto de signos em relação, os quais podem ser codificados e transpostos entre si, capazes de gerar sentidos e diversos significados. O texto é formado, no que lhe diz respeito, por uma conjunção de códigos que se amalgamam e formam seus sentidos. A cultura, em relação a ideia de texto, por sua vez, pode ser lida como um sistema complexo que abarca a combinação de várias linguagens, que colocam em relação vários sistemas de signos com codificação própria. Nessa via, as fotografias de moda e, por sua vez, os corpos nelas apresentados, podem ser lidos nesse momento como textos culturais, que sob o olhar que aqui estamos lançando mão, são textos que se transpassam e estão sujeitos à imprevisibilidades e reconfiguração de sentidos.

Ademais, não são as imprevisibilidades dos processos explosivos as únicas maneiras de gerar novos sentidos; esses também podem ser resultantes de movimentos graduais que os

reconfiguram na cultura. Lotman propõe a importância da combinação simultânea entre os processos explosivos e os processos graduais nas diversas esferas da cultura, visto que as diferentes formas de organização desses processos estabelecem um sistema dinâmico dessa cultura e do espaço semiótico (LOTMAN, 1999, p. 26). Deixamos claro, por sua vez, que o espaço semiótico a que estamos nos referindo aqui segue a lógica do autor de intersecção em vários níveis de vários textos, os quais possuem complexas correlações internas e diferentes graus de tradutibilidade e intradutibilidade.

Pensando a moda como este espaço semiótico, podemos conjecturar sua constituição em várias camadas de textos as quais possuem complexas correlações internas e diferentes graus tradutibilidade e intradutibilidade conforme vão se dinamizando com outros textos. Para Lotman (1999), os sistemas modelizantes e linguagens não são estanques, mas têm diferentes dinamicidades. Inferimos aqui que a moda trabalha com maneiras distintas de movimentação no âmbito da cultura: imprevisibilidades em conjunto com processos graduais. Os processos graduais são dotados de forças propulsoras e operam sobre a previsibilidade e as regularidades. Já as imprevisibilidades estão associadas a processos explosivos, a irregularidades que realizam textos inesperados. Essas duas tendências, apesar de serem antitéticas, funcionam em reciprocidade, sucessão e simultaneidade. Inerentemente, a moda opera sobre irregularidades e processos explosivos, rompe e determina, em maiores ou menores níveis, com aquilo que já está estabelecido; contudo, também necessita de um período de estabilização, processos graduais – mesmo que rápidos – para que sejam absorvidos seus códigos, incorporadas suas proposições e levadas em consideração suas reivindicações de mudança, isto é, uma inflexão gradual no seio da cultura (Lotman, 1999).

Sob esse ponto de vista, levando em conta o contexto e o dinamismo que podem assumir tais imprevisibilidades no espaço semiótico da moda, as rupturas de sentido podem ser entendidas como um processo de ressignificação em que os códigos, num primeiro momento, são desterritorializados, tendo em vista as intradutibilidades ocorridas. Só num segundo momento é que os códigos são reterritorializados, encontrando outros caminhos para a formação de semioses. Esses processos, assim, desencadeiam tensionamento de linguagens e códigos, em uma lógica de imprevisível e de descontínuo. No famoso desfile de primavera de 1993 da Perry Ellis⁵, o então diretor criativo Marc Jacobs apresentou camisas xadrezes e

⁵ Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1993-ready-to-wear/perry-ellis>>. Acesso em 04 jan. 2018.

vestidos inacabados inspirado na onda grunge que estava em alta em meados dos anos 90 (Figura 2) e foi rechaçado pela crítica especializada e consumidores. Quer dizer, nesse momento, houve uma imprevisibilidade em relação aos códigos indumentários esperados para tal grife, situação que, inclusive, causou a demissão do estilista e, ambigualmente, sua ascensão no mercado da moda. No cenário contemporâneo, essas nuances estilísticas certamente já foram incorporadas ao espaço semiótico *fashion* e fazem parte das regularidades da moda.

Figura 2: Perry Ellis Spring 1993 - Grunge Collection.



Fonte: Arquivo Condé Nast

Adentrando nas noções de rupturas de sentidos para com a fotografia de moda, é relevante também desdobrarmos e cruzarmos teoricamente a conjuntura proposta por Claudio Marra (2008) chamada *No Limits*, isto é, um momento da fotografia de moda que floresce a partir dos anos 90 e que coloca em voga a multiplicação de estilos e linguagens, em que se evidenciam uma série de tendências que impedem a orientação da própria moda em um direcionamento singular, permeando igualmente a dimensão da fotografia e das corporalidades. Devemos ressaltar que essa não é uma posição isolada do autor italiano, uma vez que Lipovetsky (1989) também nota multipotencialidades na moda contemporânea:

A moda aproximou-se ao mesmo tempo da lógica da arte moderna, de sua experimentação multidirecional, de sua ausência de regras estéticas comuns. Criação livre em todas as direções, na arte como na moda: da mesma maneira que os encenadores contemporâneos apropriam-se livremente do repertório oficial e o transgridem, abolindo a autoridade do texto e os princípios exteriores à criação do 'palco', assim também os criadores liquidaram a referência implícita a um gosto

universal e reinvestem ironicamente, anarquicamente, nos estilos do passado (LIPOVETSKY, 1989, p. 145).

É um momento de cruzamentos do campo da moda com pesquisas das mais diversas áreas do conhecimento, como a intensificação da retroalimentação de referências oriundas das mídias de comunicação de massa, por exemplo, ou ainda citações aos progressos da ciência médica e da engenharia genética, colocando em discussão questões de identidades em trânsito. O corpo tratado nessa conjunção de criações se mostra em uma perspectiva de ausência de limites, “estendeu-se ao âmbito de uma base material efetiva, indicando a possibilidade de violar uma fronteira que sempre foi considerada inatacável: o corpo natural” (MARRA, 2008, p. 190). Ademais, para o referido autor, vive-se nessa conjuntura “sem limites” uma ausência mais geral de fronteiras, o que nos faz refletir que estamos diante de um contexto de maior fluidez das poéticas que podem vir a ser exercidas nas fotografias de moda, uma abertura de potenciais e flexibilização das informações que venham a ser contidas nessas imagens, e é para essa conjuntura que estamos voltando nosso olhar. Essa aproximação da moda com a arte, ademais, vai ao encontro das noções de Lotman (1999) acerca do momento explosivo, o qual é impulsionado pelas reverberações do campo artístico.

Quando nos deparamos com essas proposições acerca de fronteiras, não podemos deixar de remontar aos estudos tão caros à obra de Lotman (1996) e da SC e que vão nos ajudar a compreender melhor o *No Limits* na semiosfera da moda. Para o autor, a fronteira delimita espaços culturais particulares, servindo como filtro de informações e mensagens, sendo, por sua vez, um espaço dialógico de intercâmbio com outros códigos, outras semiosferas, e por isso também geradora de sentido no momento em que se coloca na condição de tradutora. É, contudo, nos espaços fronteirícios que se encontram mais intensamente as janelas de intradutibilidade, exigindo reorganização de códigos, adequação de sentidos e atualização de linguagens. Pensar em fronteiras mais frouxas, mais líquidas na moda, como indicou Marra (2008), é colocar em maior fluxo e, no entanto, ambigualmente, também em maior tensionamento, signos de diferentes sistemas culturais e semiosferas. Tal operação estimula outro olhar sobre a moda e o corpo, bem como apresenta novas poéticas às imagens, fazendo nosso exame sobre as imagens que acreditamos estar sob a conjuntura *No Limits* mais estimulante.

Nesse sentido, mais do que romper com a barreira do corpo natural⁶, entendemos e tensionamos o conceito de *No Limits* como esse momento em que o corpo na fotografia de moda é uma base efetiva para gerar experimentações sobre sua própria condição, age como suporte para explorar conceitos que o retiram da simples égide de materialidade, mas também o concretizam como objeto teórico, isto é, que suscita novas narrativas por meio destas semioses ilimitadas na semiosfera moda. O corpo destas imagens fica passível então de ser explorado sob diversas matrizes temáticas, tornando-se um aporte reflexivo sobre a cultura que o contextualiza, assim como ressignifica e lança para essa mesma cultura elementos por ela outrora modelizados (SC), expondo esses fluxos e denunciando que não se trata de uma corporalidade isolada de seu contexto cultural. Em suma, o corpo da moda em *No Limits* compreende múltiplos direcionamentos no que diz respeito a sua condição de elemento central que apresenta e representa a moda na linguagem fotográfica.

Nesse contexto, é possível melhor entender a relação da conjuntura *No Limits* com a noção de imprevisibilidade da SC. Ela ultrapassa os processos cíclicos e esperados de renovação no sistema da moda, atinge um nível mais intenso de ruptura de sentidos em que os códigos têm que ser reavaliados a partir de certo grau de intradutibilidade porque as fronteiras do sistema da moda são ultrapassadas – uma vez que estão mais permeáveis, mais líquidas – e as semioses realizadas na relação com outras semiosferas e/ou na crítica do próprio sistema da moda. Pensamos que esses corpos expressos em determinados em textos fotográficos contemporâneos de moda suscitam imprevisibilidades que permitem novos direcionamentos de sentidos. São reconfigurações de códigos e linguagens estabelecidas pelo sistema modelizante da moda. Operam sobre irregularidades dos textos, sobre descontinuidades dos códigos, autorizando o inesperado e, assim abrindo margem para potenciais *No Limits*.

2.2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO ARTÍSTICO E A CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA

O terreno das artes é de tamanha estima para essa pesquisa e, embora não estejamos voltando o foco de nossa investigação para esses saberes, as suas correlações com nosso objeto de pesquisa são relevantes para a construção do pensamento posto aqui. Lotman (1978; 1999) também lança mão do campo das artes para desenvolver suas ideias. Para este trabalho, que investiga as rupturas de sentidos no corpo da moda, algumas proposições de Lotman servem

⁶ Ideias acerca do corpo e suas propriedades teóricas serão desenvolvidas mais adiante nesta pesquisa.

para refletir as aproximações que venham a ter esses textos com a lógica dos textos criativos. O autor indica que as estruturas de narração visual, que unem o sentido da realidade, próprio de tudo aquilo que é visível, com toda a possibilidade gramatical da irrealidade, formam um material potencial para a criação artística (LOTMAN, 1999, p. 58). Desse modo, o corpo apresentado nos textos fotográficos converge para o eixo da criação artística e para a arte em função da imbricação de temáticas da realidade e da ficção desses textos. Buscamos lembrar a importância dada à arte ao texto artístico por Lotman, referida por ele como meio de conhecimento do próprio ser humano. Para o autor, a “autêntica natureza do ser humano não pode se revelar na realidade. A arte leva o homem ao mundo da liberdade e, portanto, lhe revela as possibilidades de suas ações” (LOTMAN, 1999, p. 205). Da mesma forma, cunhamos também uma estreita relação com o que Marra (2008) propõe ao colocar que não é possível falar de moda, nem tampouco de um uso estético da fotografia para com a moda, sem envolver o estatuto da arte. Concebemos um interessante campo de reflexão sobre os textos artísticos e rupturas de sentidos nos eixos da moda e da fotografia de moda, uma vez que estes são vistos também sob a égide de suas aproximações com o viés artístico por Marra (2008). Neste panorama, Lotman descreve as relações e significados daquilo que vem a ser o texto artístico:

A natureza signica do texto artístico é fundamentalmente dupla: por um lado, o texto simula a mesma realidade, se finge de uma coisa entre as coisas do mundo real, com uma existência autônoma, independente do autor. Por outro lado, constantemente nos recorda o fato de ser a criação de alguém e de significar algo. Nesta dupla interpretação surge o jogo, no campo semântico, entre “realidade e ficção” (LOTMAN, 1999, p. 105).

Embora sejam necessárias maiores discussões - que não estão ao alcance desse trabalho nesse momento - sobre as relações sistêmicas da arte para afirmarmos a fotografia de moda como objeto pertencente ao estatuto de obra artística, deixamos clara nossa noção de que os vínculos entre o sistema artístico e a fotografia destinada à moda são bastante contíguos. Lotman deixa aberta a possibilidade de se inferirem diversas percepções de textos artísticos em determinada cultura diante de tipologias de textos que não necessariamente foram cunhados como objetos da arte (LOTMAN, 1978, p. 457).

Desse ângulo, os textos artísticos propostos por Lotman são refletidos conforme a própria lógica da explosão, isto é, é no deslocamento dos códigos desses textos que vão se sobrepondo uns aos outros, os quais geram rupturas e tensionamentos, que se abrem a novos espaços de criação. O texto artístico provém o novo e acrescentamos que o novo, por sua vez,

como já dissertamos, é a força motriz da própria moda em si. Nesse viés, os encadeamentos dos textos fotográficos de moda com a criação artística e a lógica das rupturas de sentido nos permitem novos desdobramentos teóricos para conjecturar relações e fazer análises sobre corpo, moda e fotografia na cultura contemporânea.

2.3 DESCONTÍNUO E OBTUSO: OS NÍVEIS DE SENTIDO

Seguindo nosso raciocínio, nos deparamos com o que parece ser uma obviedade; ora, estamos buscando irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades, isto é, rupturas de sentidos e processos explosivos no sistema da moda, o qual tem justamente na transgressão das semioses uma de suas características constituintes. A questão que surge, então, é como distinguir rupturas de sentidos mais significativas entre as tantas oferecidas. Devemos dizer que essa é uma problemática que sempre tangenciou essa investigação e que o raciocínio que fazemos aqui também já nos ajudará fortemente nos procedimentos metodológicos mais adiante. Para tanto, contamos com as reflexões de Barthes sobre os níveis de sentidos e o modo como eles podem organizar a semiose.

Quando pensamos em rupturas de sentidos no corpo fotografado da moda, nosso olhar primeiramente precisa estar atento àquilo que é padrão para que então possamos vislumbrar as irregularidades. Prosseguindo, temos a consciência de que a transgressão e a inovação são pressupostos quando tratamos do sistema da moda; então, como propor as rupturas de sentidos no corpo enquanto objeto de investigação? Ao refletirmos sobre esse objeto de pesquisa, temos em vista, como já descrito anteriormente nesse capítulo, a conjuntura *No Limits*; além disso, para fins de rigor para com o trabalho, certamente outros critérios metodológicos serão construídos. O que queremos elucidar nesse momento é que, ao problematizar as rupturas de sentidos no corpo fotografado da moda, estamos projetando nosso olhar para as potencialidades de sentidos além daquelas já conferidas na literatura e no funcionamento tradicional do sistema modelizante da moda.

No ensaio denominado *Terceiro Sentido* publicado em *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III* (1990), Barthes, ao se debruçar sobre fotogramas da obra cinematográfica de Eisenstein, apresenta sua reflexão sobre três níveis de sentidos. O primeiro é de caráter informativo, o nível da *comunicação* “que reúne todo conhecimento que me é trazido pelo cenário, vestuário, personagens, as relações entre eles, sua inserção numa trama que conheço (ainda que de maneira vaga)” (BARTHES, 1990, p. 45). Nas imagens de moda, isso não é

diferente; a indumentária, cenário, cores e características físicas dos modelos expressos são informações possíveis de serem visualizadas em uma primeira camada de sentido, e podemos verificar as informações em um sentido geral e de caráter denotativo.

O segundo nível de sentido para Barthes é de natureza simbólica, o nível da *significação*, em que outras esferas alusivas (históricas, econômicas, sociais e culturais) começam a interferir na compreensão dos textos. Nas fotografias de moda, a similitude desse nível de sentido pode ser apreendida principalmente nos complexos narrativos dos editoriais, na composição do quadro - e como os elementos interagem para compor sentidos mais complexos que do nível informativo - e nos pesos visuais que se articulam na imagem. Esse é o momento da ressignificação inerente da moda, que geralmente tem por característica deslocar os sentidos para instaurar a mudança, em função do dinamismo do sistema.

Já o último e terceiro nível de sentido - ou sentido obtuso - proposto por Barthes é aquele da *significância*; o autor assim o denomina, pois deixa em potencial o significante (e não o campo da significação somente). Tem como aspecto, por sua vez, possuir “uma individualidade teórica, pois, por um lado, este significante não se pode confundir com o simples *estar lá* da cena, extrapola a cópia do motivo referencial, impõe uma leitura interrogativa [...]” (BARTHES, 1990, p. 46). Isso vai ao encontro daquilo que estamos apontando como rupturas de sentidos enquanto objeto teórico, pois há algo nas imagens de moda estudadas - e no corpo nelas expresso - que extrapola as camadas óbvias de sentido; os elementos amalgamados na imagem e também fora dela proporcionam e instigam uma investigação sobre as irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades no corpo que vão além da obviedade informativa e da fissura semântica já institucionalizada na moda:

Em suma, o que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Por algumas razões: inicialmente, o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contranatureza, ou, pelo menos, de distanciamento em relação ao referente [...] (BARTHES, 1990, p. 55).

Pensar as imagens de moda sobre esse viés colocado por Barthes (1990) nos ajuda com nossa problemática, pois, percebemos nuances semânticas que escapam somente ao regular e ao óbvio. Ao cruzarmos os saberes de Lotman (1978; 1996; 1999) com os pensamentos de Barthes (1990), Marra (2008) e Lipovetsky (1989), colocamos em voga questões como a experimentação de limites, a quebra de cânones estabelecidos em relação à construção de textos

e processos de semiose, a configuração de diferentes níveis de sentido em uma imagem e o lançar mão de irregularidades por parte do sistema moda. Essas ideias deixam claro que nessas operações há espaço para o novo e o inusitado, suscitando o rompimento de fronteiras (SC) e a rupturas de códigos, fazendo da desterritorialização de sentidos um ponto luminoso a ser observado nos corpos da fotografia de moda *No Limits*.

3 LINGUAGENS, FANTASIAS, REALIDADES: UM OLHAR SOBRE A FOTOGRAFIA DE MODA

A fotografia de moda diz respeito a uma das grandes parcelas do mundo imagético contemporâneo. São milhares de imagens de moda apresentadas mensalmente, sejam sob os formatos secularizados e tradicionais de editoriais publicados em revistas e mídias especializadas, sejam reproduzidas nas diversas plataformas do meio digital. Essas imagens, na sua grande maioria, trazem o corpo como foco, formam complexos narrativos sobre as corporalidades e lançam para a cultura da mídia diferentes configurações sobre a figuratividade e entendimento do corpo.

Nesse capítulo nos dedicaremos a dissertar sobre a fotografia de moda, escolhendo não atender a grandes resgates históricos gerais, e sim às facetas de linguagem e debates que estejam mais ligados a essa fotografia que se compromete com o universo da moda. São diversas temáticas tangentes quando tratamos especificamente dessas imagens, afinal, a própria moda trabalha com uma retroalimentação e fluxo cultural que acabam transbordando na e da fotografia de moda; mas vale aqui ressaltar a importância de algumas discussões que pontuam-se mais luminosamente quando falamos de imagens de moda: o senso de “realidade” e “verdade” dessas fotografias que é colocado em xeque, os modos e técnicas de produção e a inerente ligação com o campo das artes que essas imagens têm. São esses três fios condutores que guiarão a realização desse capítulo no intuito de brevemente refletirmos sobre a linguagem da fotografia de moda e conseguirmos perceber especificidades também do âmbito cultural e comunicacional dessas imagens.

3.1 REALIDADES FOTOGRÁFICAS: FICÇÃO CRÍVEL

Claudio Marra (2008) inicia sua obra *Nas Sombras de um Sonho: histórias e linguagens da fotografia de moda* trazendo à tona um debate que nos é igualmente importante aqui. O autor introduz referida obra nos contando que o semioticista Roland Barthes deixou de fora de suas reflexões, em *O Sistema da Moda* (1970), a moda fotografada, pois a considerava equivalente à moda vivenciada e experimentada, se concentrando nas descrições e nas legendas de revistas especializadas. Como nos conta Marra (2008), essa posição de Barthes retomava ideias já

expostas em textos como *A Mensagem Fotográfica*⁷, em que defendia a fotografia como uma “mensagem sem código”; Barthes ratificava esse pensamento por acreditar no estatuto analógico da imagem fotográfica, isto é, um *análogon* do real, em que diferentemente do texto escrito, não se podiam discriminar os códigos linguísticos da fotografia. E embora o semioticista reconhecesse exercícios de estilo sobre esse tipo de imagem, essa posição foi defendida com poucas atualizações até a sua última e emblemática obra *A Câmara Clara* (1980).

Prosseguindo, Marra (2008) coloca em debate o fato de que propostas assim, essas ideias manifestadas por Barthes podem gerar certo constrangimento, uma vez que vão ao encontro de um tipo de posição do senso comum que acredita que a imagem fotográfica mantenha algo da pessoa ou do evento fotografado. No entanto, na tentativa de esclarecer o pensamento de Barthes e refutar interpretações simplórias sobre os escritos do autor francês, Marra (2008) cria um caminho teórico que também nos ajuda aqui nesse trabalho a construir um pensamento sobre a linguagem da fotografia de moda partindo da defesa da ideia de fotografia como *análogon* da realidade; “[...] como se pode sustentar ‘seriamente’, além do fascinante paradoxo de Barthes, que a moda fotografada vale tanto quanto a moda usada? Como se pode dizer que não há diferença entre os dois planos?” (MARRA, 2008, p. 24). O autor recorre à Rosalind Krauss (2002) para defender a fotografia como uma espécie de *análogon* conceitual a partir de sua indicialidade. Ademais, considera importante o ato de translação a partir da produção em presença do referente, o que, então, diminui a relevância da verossimilhança. Essa transposição, por sua vez, tem de ser vista como uma transposição conceitual. “É essa particular modalidade de produção, portanto, que torna a fotografia tão aderente à realidade, e é em virtude dessa presença diante do objeto que podemos falar de *análogon* e de transposição [...]” (MARRA, 2008, p. 30). Para o autor, essa transposição conceitual é um gesto sofisticado e complexo de codificação, determinante para diferenciarmos as posições do senso comum (MARRA, 2008, p. 31).

Continuando o raciocínio de Marra (2008), destacamos a reflexão feita pelo autor de que mais que uma fotografia de moda, devemos começar a pensar numa moda da fotografia, isto é, “que existe um mundo paralelo, que virtualmente repropõe a experiência da roupa vestida” (MARRA, 2008, p. 32). Isso vai ao encontro da ideia de transposição conceitual

⁷ BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 11-25.

abordada anteriormente, pois, ao captar os sentidos enunciados pela produção, podemos vislumbrar o universo construído nas histórias de moda; junto a isso, a consciência de experimentação virtual da imagem nos ajuda a pensar o porquê de a moda ainda se utilizar da fotografia: considerando o grau de identificação que é proposto pela imagem. Nesse sentido, a moda nos propõe signos e imaginários nos quais depositar nossas crenças, e nos identificar, ao passo que, a fotografia, devido ao seu modo de produção, reforça os estímulos das prerrogativas da moda:

O aspecto documental e ilustrativo é somente uma parte bem limitada do trabalho que ela desenvolve. Muito mais relevante é a contribuição constitutiva que deriva, para a credibilidade do sonho, do poder de *análogon*, de indicialidade e de simulação expresso pela fotografia. Tome-se como exemplo o conceito de simulação, e não se poderá negar que a fotografia de moda, de fato, representa apenas um lugar virtual no qual nós, antecipadamente, tentamos verificar certa experiência de realidade [...] (MARRA, 2008, p. 39-40).

O autor nota que o que está em consideração na fotografia de moda não é o seu grau de veracidade ou de ficção, mas o fato de que a forma como o sistema de produção dessas imagens é constituído aciona um comportamento análogo àquele que seria assim acionado na realidade de primeiro grau. Marra (2008) ainda faz esforços para refutar acusações de que a fotografia digital⁸ colocaria abaixo a ideia de *análogon* da realidade. Os modos de produção em presença do referente não se alteram, seja a tecnologia fotográfica analógica ou digital, razão pela qual a fotografia digital não muda o estatuto de signo indicial da imagem fotográfica, mesmo que agora o índice não seja mais materializado numa superfície fotossensível. Nessa via, mais uma vez nos utilizamos das palavras literais de Marra (2008), que são substanciais para o entendimento da linguagem fotográfica de moda:

Desde sempre a fotografia soube interpretar muito bem tanto o polo da realidade como aquele da ilusão, aliás, a sua característica mais original é justamente saber produzir ficção e representação com base no princípio da credibilidade, da indicialidade, que a cultura lhe reconhece. É essa a grande diferença em relação à ilusão pictórica, e a tecnologia digital não mudou em nada esse princípio, porque a indocilidade fotográfica, se corretamente entendida, nunca foi uma questão de película ou *pixel*. Parece desnecessário, neste ponto, 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).

⁸ Reflexões mais aprofundadas acerca da fotografia digital serão feitas mais adiante nesse capítulo.

O conceito de ficção crível fica bastante claro nas palavras do autor, que expõe toda a potencialidade do caráter ficcional que adquirem as histórias fotografadas da moda. Esse percurso que fizemos até aqui acompanhando o caminho que outrora fez Marra (2008) nos é importante para conseguir compreender a dinâmica da linguagem que parece ter se instaurado na fotografia de moda: a criação de outros imaginários, de outras realidades, realidades essas que vivem somente dentro daquelas imagens, constituídas em conjunto com conceitos que provêm das criações de moda, no entanto, que partem de um referente da realidade de primeiro grau. Isto é, faz parte da natureza da fotografia de moda distorcer o referente; a condição de jogo, de fantasia e de ficção parecem ter se firmado como a maior característica linguística desse tipo de imagem. Falando nos termos da Semiótica da Cultura, no âmbito da linguagem e da visualidade, essa fotografia se compõe a partir de determinados padrões que implicam regularidades, continuidades e previsibilidades retiradas da realidade dada, mas trabalha também estilos e deslocamentos que organizam e criam outros formatos para uma realidade outra, que está a serviço da moda e de seus intuitos, e que pouco corresponde às crenças modernas sobre a verdade, a credibilidade e a semelhança que eram depositadas na fotografia.

Sobre esse senso de realidade, ademais, trazemos para a discussão algumas ideias que Arlindo Machado (2015) coloca em *A Ilusão Espelular* - publicação na qual já percebemos, no título, a temática de desmistificação da fotografia enquanto espelho da realidade. Para referido autor, a fotografia não pode ser uma imanência pura de um objeto, pois, como fruto da tecnologia humana, ela cria com seus dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, mas precisamente nela (MACHADO, 2015, p. 48). Quando pensamos na fotografia de moda, essas ideias atingem o seu máximo potencial, uma vez que o próprio referente é remontado para aderir na realidade fotográfica. “Ninguém conhece melhor que os fotógrafos que trabalham com publicidade essa técnica de transfigurar o referente para aumentar o poder de convicção de sua imagem” (MACHADO, 2015, p. 66). Nas produções de moda, o referente é criado, construído e simulado para o registro fotográfico, ratificando nosso pensamento de que a realidade da imagem existe apenas no seu âmago.

Sobre o romantismo acerca da ideia da fotografia que documenta a realidade, Joan Fontcuberta (2012) adiciona que o uso estritamente documental da câmera falha na tentativa de capturar uma realidade viva, na via que, somente forjando podemos alcançar certa verdade, com uma consciente simulação é que vamos nos aproximar de uma representação epistemologicamente satisfatória (FONTCUBERTA, 2012, p. 109). Nesse sentido, Machado

(2015) faz uma sábia conclusão quando diz que somente um domínio eficiente do código que opera em cada sistema nos reconcilia com o referente (2015, p. 180). Isso se traduz muito fortemente na fotografia de moda, a qual condiciona que o seu espectador esteja ciente dos seus complexos códigos, como bem já havia introduzido Marra (2008); caso contrário, a fotografia de moda é injustamente conjugada pelos códigos do senso comum que ainda anseia por uma realidade especular.

Feitas essas reflexões acerca da realidade fotografada e da fotografia enquanto uma ficção crível, conseguimos compreender melhor como esses textos (SC) operam no seio da cultura, ao passo que temos mais condições de avançar nas observações pertinentes à linguagem da fotografia de moda e seus códigos. Vale a pena lembrar aqui, o quanto a fotografia não apenas é um instrumento que representa a moda, mas também constitui o próprio sistema da moda. Tal universo enquanto sistema não conseguiria instituir suas fantasias sem os audaciosos recursos da linguagem fotográfica, a qual continuaremos apresentando no subcapítulo a seguir.

3.2 CÓDIGOS, LINGUAGENS E FISSURAS DO TEXTO FOTOGRÁFICO

Quando pensamos em rupturas de sentidos nos corpos fotografados, temos a consciência de que a linguagem fotográfica opera diretamente sobre a apresentação visual desses corpos e, logo, sobre a construção de sentidos que podemos deles apreender. Determinados usos dos códigos que agem sobre os textos fotográficos ajudarão na investigação do objeto de estudo; desse modo, precisamos justamente esclarecer brevemente como alguns dos códigos de produção dessa linguagem agem na via da regularidade e como o fazem na via da irregularidade, para que assim possamos, na análise das imagens fotográficas desse trabalho, ter condições de observar possíveis rupturas de sentidos nos corpos nelas expressos.

Arlindo Machado (2015) visualiza como fenômeno de engendramento da ilusão especular reconhecida na fotografia a herança das tradições figurativas ainda do Renascimento. O estilo de representação plástica do espaço conhecido como *perspectiva artificialis*⁹, ou como perspectiva central, teorizado no período renascentista por Leo Batista Alberti, reverbera até os dias de hoje, uma vez que muitos dos preceitos matemáticos e técnicos utilizados pelos pintores

⁹ “Técnica de representação do espaço tridimensional numa superfície plana, de modo que a imagem obtida se aproxime daquela que se apresenta à visão”. PERSPECTIVA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3636/perspectiva>>. Acesso em: 11 jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

do determinado período serviram como inspiração para o aparelhamento óptico da fotografia. Isto é, muitos dos padrões e regularidades que hoje enxergamos nas imagens são herança direta de tal ditame visual pictórico.

Entre os códigos que operam a linguagem fotográfica está o enquadramento. Conforme nos diz Machado (2015), toda fotografia é um retângulo que recorta aquilo que nos é visível. “O primeiro papel da fotografia é selecionar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada” (MACHADO, 2015, p. 90). Temos então como primeiro código de enunciação aquilo que o fotógrafo escolhe trazer para o campo visível da imagem. No enquadramento tradicional, aquele de ângulo de tomada frontal e que segue a teoria perspectiva, a fotografia invoca, nas palavras de Machado (2015), a “mística de uma representação infinita”, ou seja, a imagem impede o espectador de perceber as condições reais de produção, em que uma vez vista a presença do fotógrafo, se desconstrói a ilusão especular da fotografia. “Há, portanto, um lugar na continuidade do espaço que não cabe na infinidade da projeção perspectiva [...] um gueto que a fotografia não tem como inscrever, a não ser à custa da transgressão do seu efeito especular” (MACHADO, 2015, p.100). Como já introduzimos anteriormente, nenhum ângulo de tomada é mais utilizado na fotografia do que o frontal, essa regularidade institui que tal operação seja ignorada pelo espectador. Segundo Machado (2015), o senso comum só nota que há uma posição de câmera guiando o espaço quando o enquadramento é aquilo que o autor chama de “bizarro” e difícil, quando a câmera, por sua vez, ocupa uma posição conflituosa com a frontalidade da cena (2015, p. 125). Em uma posição excêntrica, a perspectiva se exercita de forma muito explícita como deformidade, e é nesse sentido que se desmantela a sensação de naturalidade do sujeito que olha a imagem. Os enquadramentos bizarros são utilizados na fotografia de moda, muitas vezes, para fazer valer sintaticamente os sentidos de excentricidade presentes nas criações de moda, a fim de mostrar certa irreverência que parece estar no cerne do fenômeno da imagem de moda. No trabalho clicado pelo fotógrafo norte americano Steven Klein (Figura 3), o ângulo de tomada escolhido é aéreo e desestabiliza o espectador que tenta reconstruir o plano que foi achatado pela angulação do clique. Além disso, há uma inversão das linhas de fuga da imagem que conduzem e se inclinam para fora do quadro, ajudando a desarranjar a ordem, reforçando a carga de sensualidade presente na imagem.

Figura 3: Selena Gomez em *Hotter Than Never*



Fonte: Steven Klein. W Magazine, março/2016.

Como falamos anteriormente, o aparelho fotográfico foi concebido, em sua origem, inspirado no código perspectivo; no entanto, Machado (2015) nos conta que isso não se dá de forma tão coerente como acontecia no movimento pictórico renascentista. Algumas particularidades técnicas introduzem anomalias e deformidades na representação do espaço, conforme já vimos quando optamos por um ângulo de tomada “bizarro”. Muitas vezes quebra-se a integridade do espaço com rupturas: compartimentando a cena, dissolvendo suas formas e desmaterializando zonas da imagem figurativa (MACHADO, 2015, p. 132). Nesse sentido, o autor elenca três importantes elementos que agem diretamente no interior desse código perspectivo ideal, sendo eles o foco, a composição do quadro e a iluminação. Esse raciocínio do pesquisador é de tamanha relevância, uma vez que esses elementos reforçam a hegemonia perspectiva desconstruindo ou reforçando códigos da fotografia que também agirão na visualidade da imagem e, por sua vez, nos corpos que nelas estão figurados e em seus significados. Tais códigos, ao operarem diretamente na dimensão sintática dos textos, produzem diferentes lógicas ao serem vistos de um ponto de vista semiótico.

Sobre o foco, Machado (2015) nos relata que a focagem impõe uma leitura do evento e organiza o espaço de modo a torná-lo inteligível. No entanto, o que é de nossa maior estima nesse momento é o seu contrário: o desfoque. Segundo o referido autor, sempre que a zona de atenção privilegia pontos para onde convergem toda a cena, não fica exatamente claro aquilo que o desfoque realmente configura: “quebra da continuidade do espaço, desmaterialização dos corpos, dissolução da imagem figurativa numa mancha amorfa [...] (MACHADO, 2015, p. 135). Machado (2015) ainda coloca que para que o foco apareça enquanto uma fissura na imagem, o olho enunciado deve contradizer a hierarquia da cena e subverter a ordenação da focagem. Nas imagens de moda, por exemplo, a ruptura seria justamente desfocar aquilo que tradicionalmente seria o cerne de atenção na imagem: a roupa vestida. É claro que a moda já opera sob diversas modalidades estilísticas a ponto de que nem sempre o objeto de consumo precise estar explicitamente exposto, porém, de maneira hegemônica, independente dos intuitos semânticos que se evoquem com determinada criação de moda, o foco na fotografia de moda também se processa como agente enunciator de bastante importância. No fotograma selecionado do editorial *Independent Allure* (Figura 4), clicado por Peter Lindbergh encontramos uma ruptura muito grande mesmo para os parâmetros visuais da fotografia de moda, em que tanto moda vestida quanto corpo aparecem desfocados e transfigurados; os vultos e silhuetas visíveis podem perturbar os sentidos do espectador que espera códigos mais inteligíveis no preenchimento do quadro.

Figura 4: Enchanting Woman



Fonte: Peter Lindbergh. Vogue Itália, abril de 2016. Disponível em <<http://www.peterlindbergh.com/stories/56>>. Acesso em 13 de fev. de 2018.

Já quando tratamos da composição, Machado (2015) nos indica como uma “boa composição” é tracejada no plano visual da fotografia, em que em uma foto bem composta, a posição do olho enunciado é bastante explícita, pois aparece definida no quadro da imagem pela hierarquia dos planos e pela disposição das linhas de fuga. O autor continua nos mostrando que uma imagem fotográfica teoricamente “bem composta” é aquela em que o espaço está totalmente preenchido, forçando a identificação do olho do espectador com o olho do enunciator.

O que significa dizer que uma foto apresenta uma ‘boa composição’? Os manuais e as escolas de fotografia acumulam conhecimentos empíricos para tentar definir as regras de um jogo composicional que agrade aos olhos, que ofereça a consistência plena do motivo bem disposto. Mas nem as escolas, nem os manuais estão em condições de identificar o efeito ideológico de que a ‘boa composição’ é a materialização (MACHADO, 2015, p. 136).

Se uma “boa composição” consiste em uma imagem clara, agradável à vista, inteligível e assimilável para os padrões de decodificação convencionais, uma fissura na composição seria causar estranhamento da cena retardando a inteligibilidade do espectador ao subverter alguns dos códigos da “boa composição”, desmaterializando o espaço e obrigando um maior tempo de codificação. Nas imagens mais hegemônicas de moda, a composição dificilmente é subvertida, afinal, para fins comerciais, a fotografia deve atingir o máximo de inteligibilidade no menor tempo possível; no entanto, projetos de moda mais conceituais que miram em um público mais capacitado para os códigos visuais empregados neles, por vezes, se utilizam de composições mais ousadas nas imagens. Esse é o caso de outro trabalho clicado por Steven Klein (Figura 5): a composição confusa e o uso de concavidades que deformam o rosto da modelo no canto

superior direito forçam o espectador a decodificar os pesos visuais bizarros da imagem em função da narrativa que se articula em seu interior.

Figura 5: Lara Stone em *Love Machine*

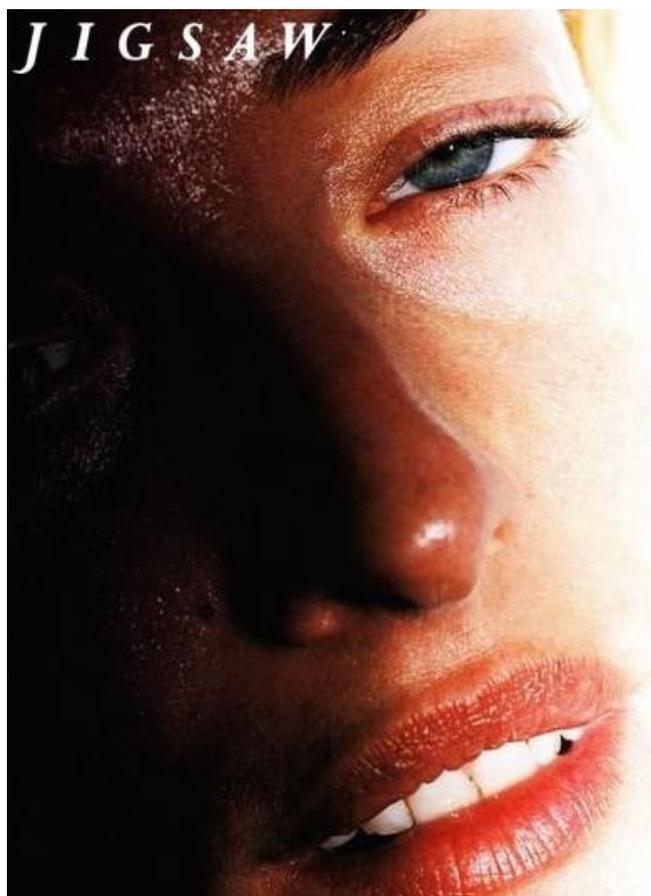


Fonte: Steven Klein. W Magazine, março de 2015. Disponível em: <<https://www.wmagazine.com/gallery/lara-stone-spring-2015-love-machine/all>>. Acesso em 13 de fev. de 2018.

Ademais, Machado (2015) nos diz que a composição do quadro que preza pela construção do espaço a partir dos preceitos da *perspectiva artificialis* é extremamente dependente das condições de iluminação para que a profundidade de campo da cena requerida pela perspectiva consiga se apresentar (2015, p. 141). Isto é, além das projeções geométricas da perspectiva, outro código que age sobre a composição e sobre os sentidos da linguagem fotográfica são as fontes luminosas. Assim como na focagem, a iluminação gerencia a hierarquia da imagem, selecionando aquilo que será visível, iluminando ou tornando invisível na escuridão aquilo que não interessa para a enunciação do quadro. O autor conta que, com a experiência, o fotógrafo tende a balancear as fontes de luz, organizando-as a fim de preservar o efeito de ilusão especular, isto é, forjando-as para parecerem naturais numa fotografia convencional, em que a regularidade e a previsibilidade luminosa se encontram quando uma grande fonte luminosa de maior intensidade organiza a plástica do espaço. Na moda e na publicidade, por sua vez, a iluminação é de extrema importância na construção das visualidades, requerendo do fotógrafo grande destreza para que a luz corresponda ao objetivo de enunciação. Luzes frontais e preenchidas lateralmente são mais inteligíveis, apenas luzes laterais valorizam texturas e são mais misteriosas, contraluzes criam auras ou sombras intensas, e assim por diante.

“Se a iluminação pode, portanto, reforçar a mística homológica da fotografia, ela pode também fissurá-la de forma implacável, desde que o retalhamento do espaço com jogo dos claros e escuros apareçam claramente como uma manipulação” (MACHADO, 2015, p. 146). Na campanha de outono/inverno da marca de luxo Jigsaw (Figura 6), o fotógrafo alemão Juergen Teller trabalha com altos contrastes de iluminação, deixando o rosto da modelo - que já está fragmentado - ainda mais fracionado pela escuridão que toma a imagem no lado esquerdo.

Figura 6: *Jigsaw FW 2010*



Fonte: Juergen Teller. Disponível em: <models.com>. Acesso em: 13 fev. 2017.

Além dos códigos que atuam na caracterização da linguagem fotográfica, notemos também sobre os aparatos ópticos que capturam as imagens e acabam também engendrando diretamente os códigos do interior dos textos fotográficos, as lentes. Arlindo Machado ressalta que o conjunto óptico de lentes continua marcado pela ideologia da perspectiva, fazendo que as distâncias focais da lente se reportem à construção perspectiva (2015, p. 152). Seguindo seu raciocínio, o autor conta que sempre que possível os fotógrafos evitam usar “lentes bizarras”

(Machado lança mão novamente desse termo assim como o havia feito ao falar do enquadramento) quando a intenção é ainda representar um espaço natural e que contenha os códigos de verossimilhança especulares. Considerando as objetivas de 50mm como “normal”, isto é, aquela que mais se aproxima da visão de uma realidade verossímil, as objetivas grande-angulares e teleobjetivas (lentes bizarras) são mais utilizadas quando intentam aludir a deformações, alucinações, miragens etc; pois, denunciam a convenção do código perspectivo uma vez que as deformidades causadas por essas lentes são justamente os aparatos do código tentando corrigir a distorção perspectiva. Entre elas, a grande-angular é a que mais deixa explícita a imprevisibilidade e irregularidade, produzindo um efeito de estranheza ao permitir que o primeiro plano e o plano de fundo das imagens sejam vistos conjuntamente. Na imagem realizada pelo fotógrafo britânico Tim Walker (Figura 5) a utilização da objetiva grande-angular causa um abaloamento na imagem em que o corpo parece se contorcer na concavidade criada pela distorção ocasionada pela lente.

Figura 7: *The Movie Issue*



Fonte: W Magazine, fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.fubiz.net/en/2015/01/19/hollywood-actors-best-performances-by-w-magazine-2/>>. Acesso em 13 de fev. 2017

Enquadramento, composição, foco, iluminação e distância focal (gerada pela escolha das objetivas) são alguns dos elementos mais importantes que operam na produção visual da imagem fotográfica e sucessivamente na imagem de moda, que, de acordo com seu uso, permitem reorganizar a linguagem e formar um distanciamento parcial da convencionalidade hegemônica dos ditames perspectivistas e especulares, os quais seriam o centro da semiosfera. Antes de avançarmos sobre algumas observações sobre a fotografia digital e códigos relativos à pós-produção, queremos fazer uma nota sobre outra codificação que parece tecer o texto fotográfico e aproximar-se da fotografia de moda: a pose. Machado (2015) diz que a pose “é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então uma ficção” (MACHADO, 2015, p. 62). Conforme Fontcuberta (2012), resgata a partir de Barthes, o corpo observado pela objetiva se fabrica a fim de se tornar imagem, se torna outro (FONTCUBERTA, 2012, p. 23). Essas passagens mais poéticas dos autores nos são relevantes para pensar que a pose nas imagens de moda é uma inerência, o corpo fabricado quase sempre é outro, uma fantasia enunciadora que se constrói ainda no referente.

3.2.1 Uma Questão de *Pixels*¹⁰

Já mencionamos anteriormente a fotografia digital e como em nada essa tecnologia altera o caráter indicial da imagem fotográfica. Vamos levantar brevemente algumas questões entendendo que a grande maioria das imagens que são produzidas para a moda são realizadas por meio de tecnologias numéricas. Fontcuberta (2012) nos apresenta um viés mais cultural da fotografia digital, “cada sociedade necessita de uma imagem à sua semelhança” (FONTCUBERTA, 2012, p. 14); nessa via, se a fotografia de base analógica ainda carregava em sua bagagem a identidade da verdade, da memória e do arquivo, agora as tecnologias digitais se orientam para o virtual. Em termos mais técnicos, a fotografia digital seria aquela que não se utiliza mais de um sedimento de prata metálica, mas, em uma superfície de *pixels*, que determina os códigos gráficos que devem ser lidos enquanto imagem pela tela. Temos então a substituição da partícula química pela partícula de informação. O autor espanhol ainda se indaga sobre os saltos da partícula analógica para o *pixel*, “quais são as modificações com que a fotografia nos confrontará no semiológico, no epistemológico e no ontológico? (FONTCUBERTA, 2012, p. 63). Certamente responder a tal questão renderia uma dissertação à parte, mas podemos vislumbrar que a fotografia digital permite várias mudanças no interior

¹⁰ Menor partícula que forma a imagem digital.

do código imagético como também em sua distribuição. Fica para nós claro que ainda estamos falando de uma tecnologia que requer um referente, mas as apropriações, distribuições e experimentações se potencializam uma vez que o numérico permite uma gama maior de flexibilização de seus dados. Fontcuberta (2012) ainda adiciona que o realismo como estilo e como representação da semelhança talvez permaneça, mas o realismo como compromisso com a realidade conforme o senso comum outrora creditava à fotografia, se esvaece. Na fotografia de moda, esse processo se deu ainda mais rapidamente na introjeção das tecnologias digitais na produção comercial. O ganho de agilidade e fins econômicos são motivos mais óbvios, mas além disso, as permissões ontológicas do digital vão mais ao encontro das imagens de moda, que não têm em seu desígnio compromisso com a realidade.

Por pós-produção, entendemos a partir de Nicolas Bourriaud (2009) o conjunto de tratamentos dados a um material já registrado (BOURRIAUD, 2009, p. 7). A pós-produção, devemos salientar, não é característica inédita da fotografia digital e já se processava mesmo na fotografia de base analógica; todavia, a imagem compactada em *pixels* promove a intensificação das técnicas de edição no registro numérico com softwares profissionais de manipulação como *Photoshop*¹¹. Na imagem digital todas as informações luminosas e cromáticas são passíveis de serem editadas e reconfiguradas para fins específicos, **retomando** experimentações como colagens, fotomontagens e hibridizações com imagens provindas de outros meios. Marra (2008) nos instiga que é quase desnecessário salientar como todas essas inovações técnicas encontraram ampla aplicação nas produções do ramo criativo: nas artes, evidentemente, mas sobretudo na moda, “que representa um campo ideal para o exercício, mais ou menos arrojado, de todas as possibilidades de manipulação oferecidas pela tecnologia digital” (MARRA, 2008, p. 40). Essas observações nos são significativas, uma vez que os corpos presentes nas imagens são os motivos mais requisitados quando se trata de experimentações e aplicações das possibilidades de manipulação e edição, fazendo com que estejamos atentos também a essas ingerências técnicas na análise das imagens dessa pesquisa.

3.3 NOTA SOBRE AS CORRESPONDÊNCIAS DA FOTOGRAFIA DE MODA COM A ARTE

As relações da fotografia de moda com a arte são imensuráveis e também renderiam uma dissertação à parte. Essas conexões se dão desde uma retroalimentação visual entre os dois

¹¹Adobe Photoshop é o mais utilizado software caracterizado como editor de imagens bidimensionais para usos profissionais.

campos, como também sistemicamente, já que muitas imagens da moda são agregadas ao sistema da arte. Marra (2008) justamente atenta ao fato de que há um desejo da moda de ser agregada ao sistema da arte e essa operação passa, por sua vez, 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-moda apresente um mínimo de estabilidade e de duração e que chegue a um artigo que possa viver além do horizonte de uma única estação (MARRA, 2008). O autor chega a deliberar ainda sobre o fenômeno que chama de “desfuncionalização”, o qual somente se dá pela via icônica, numa imagem de moda quadro, pois a simples exposição da peça de vestuário em uma galeria de arte ainda implica a sua usabilidade inerente, ao passo que, “a moda fotografada torna-se ícone, tende assimilar-se, também formalmente, ao objeto artístico por excelência” (MARRA, 2008, p. 53).

Entendemos ser importante desenvolver essas breves considerações sobre as correspondências da imagem da moda com a arte, pois a fotografia de moda que acreditamos estar sob a conjuntura *No Limits* tem uma correspondência ainda mais intensa com o campo da arte, pois esta é justamente um dos principais campos do saber com o qual essas imagens se cruzarão para compor sua poética. Ademais, essa correspondência nos ajudará no recorte do *corpus* dessa pesquisa - conforme explicitaremos no capítulo 5. Se pensarmos no fotógrafo de moda como também um artista, então a reflexão feita por Fontcuberta (2012, p. 147) - de que a fórmula linear mundo observado-artista-imagem-espectador é substituída por outra em que a percepção, espaço e mundo operam de modo simultâneo no contemporâneo - condiz com a conjuntura *No Limits*, que multiplica potencialidades e que estabelece laços mais fortes entre a arte e a fotografia de moda. Os textos fotográficos de moda trabalham com a fantasia, com a criação de um outro imaginário, se utilizam da crença cultural da realidade fotográfica para criar ficções que sinestesticamente são experimentadas pelo espectador que os observa. Códigos, linguagens, aparatos, técnicas de produção e de pós-produção se configuram e desfiguram para dar vida às enunciações de textos que permeiam os meios especializados da moda, mas também transbordam para a arte, para a cultura midiática como um todo, enfim, para além de suas fronteiras.

Precisamos fazer, contudo, uma problematização sobre essas questões, visto que algumas experiências demonstram rupturas sobre essas ideias explanadas pelo autor. Parecem as relações entre a moda enquanto vestuário com a arte mais bem resolvidas, isto é, o artefato moda no contemporâneo coloca-se mais centralmente no sistema, e ilustramos aqui com o

exemplo da exposição realizada na tradicional galeria de arte *Liljevalchs* em Estocolmo chamada *Utopian Bodies: Fashion Looks Forward* (2015) e que apresenta criações de estilistas e marcas como Alexander McQueen, Rick Owens, Viktor & Rolf, Hussein Chalayan, Walter van Beirendonck, Comme des Garçons, Dries Van Noten, Maison Martin Margiela, Prada, e Raf Simons. Nas peças de vestuário expostas fica clara a explanação superior dos conceitos de criação na moda. Mesmo que não se trate de uma moda para vestir-se no cotidiano e que algumas peças sequer sejam pensadas para serem acopladas ao corpo, estamos diante da materialidade de conceitos, da máxima criativa da moda dimensionada em vestuário.

4 O CORPO EM QUESTÃO

Refletir sobre o corpo envolve uma série de disciplinas que tangenciam seu entorno e a complexidade das relações que se articulam sobre suas particularidades enquanto objeto de estudo. Nesse capítulo visamos construir um quadro teórico de sustentação da reflexão sobre o corpo na relação com os eixos da moda e da fotografia. Para tal, vamos abordar as noções de corporalidades, corpo imagético e corpo como texto as quais, em conjunto, constroem interdisciplinaridade entre comunicação, antropologia, cultura, sociologia e artes.

De antemão, Nizia Villaça (2011) elucida que colocar em pauta o corpo é discutir suas estratégias e efeitos que perpassam pelos políticos, mercadológicos, tecnológicos e suas expressões virtuais. As premissas em relação ao entendimento de corpo que adotaremos nesse estudo vão ao encontro de perspectivas semelhantes às da referida autora, que pensa sob um viés cultural, comunicacional e sociológico, adentrando já nos campos de interesse específico como o corpo engendrado no campo da moda. Além de adotar esse panorama para organizar o pensamento sobre as corporalidades, deve-se dizer que vislumbramos, como prioridade, o corpo tratado como imagem, isto é, sua apresentação que perpassa as estratégias do digital, o corpo fotografado, o corpo tornado artifício, o corpo midiático. Não deixamos de levar em consideração, no entanto, as diversas interpelações e relações do corpo enquanto um espaço de conhecimento, afinal, o corpo atravessado pelas tecnologias do digital e o corpo representado/apresentado em imagem não pode ser visto como objeto isolado e depende das conjunções com o corpo sociológico e biológico, por exemplo. Nessa abordagem cultural, na contemporaneidade, esse “se inventa em produções que reconfiguram os estatutos do real e irreal, privado e público, natureza e cultura, pondo em xeque os limites do corpo e suas possibilidades de significar” (VILLAÇA, 2011, p. 23). Por essa via, se quer deixar claro e destacar com tal citação que é de extrema importância para esse trabalho a construção dos sentidos, pois, ampara-se também sob o alicerce da semiótica (especificamente a Semiótica da Cultura); ademais, quando se fala em “limites do corpo” se deseja atentar que o percurso teórico vem a tensionar o eixo central de investigação, uma vez que vamos tratar sobre rupturas de sentidos no corpo sob o viés da Semiótica da Cultura (SC).

Adotamos também a perspectiva teórica e metodológica que defende Nísia Martins do Rosário (2016b) sob a égide das corporalidades¹², as quais se inserem numa abordagem comunicacional da ordem do corpo, isto é, concebe o corpo em relação com outras dimensões complexas, que é retroalimentado por essas, e que constrói interrelações constantes de tensão e distensão (ROSÁRIO & COCCA, 2016b, p. 295). Essa proposição acerca das corporalidades vai ao encontro também do âmbito semiótico e cultural, de um corpo pensado em relação ao seu entorno, às linguagens que o constituem e às semioses que se articulam nos imbricamentos inerentes a essas esferas. Se posicionar e tratar das corporalidades é proporcionar um campo de tensionamento não só teórico, mas também metodológico que permite um trabalho empírico sobre o corpo. O âmbito das corporalidades parte de um posicionamento que é substancial para essa pesquisa: inspira-se na ideia de superação das polaridades, proposta inicialmente a partir de Ivan Bystrina¹³, em que as dicotomias mente/corpo, alma/físico são solucionadas a favor de uma dimensão em que podem entrar em relação, constituir-se em diversas articulações, promovendo as corporalidades em uma correlação que abarca físico, mente, psique e outros elementos (ROSÁRIO & COCCA, 2016b, p. 295).

Devemos salientar que esse não é um posicionamento teoricamente isolado, pois, entra em concordância com aquilo que Villaça (2011) propõe quando refuta a ideia de Jean Baudrillard¹⁴ de que o corpo biológico é desvalorizado em função de um corpo mercadológico. A autora entende o corpo como uma unidade biopsicossociológica, o qual não deixa de ser entendida como corpo quando o enfoque não está na em sua materialidade propriamente dita, mas numa conjunção que, por vezes, prioriza os aspectos psicossociológicos (VILLAÇA, 2011, p.152). Inspirando-nos nessas colocações, o entendimento sobre o corpo adotado aqui é de complexidade e complementaridade entre os aspectos materiais e carnis com aqueles mentais, psicológicos e espirituais. Ou seja, um âmbito em que as lógicas e as subjetividades são o corpo físico. Ainda que o corpo em estudo tenha sua materialidade no imagético e, num primeiro momento, coloque em evidência apenas a forma física, ele comunica e gera sentidos polifônicos, múltiplos e heterogêneos que são capazes de abarcar as lógicas e subjetividades sociais e culturais, configurando, portanto, um corpo complexo. Outra proposição no que diz respeito ao entendimento de corpo é de que este não é apenas um suporte para outras dimensões

¹² Quando escrevemos “corporalidades” com o termo em plural, estaremos nos referindo a esta perspectiva teórica e metodológica, e ao usarmos somente “corporalidade” estamos assim nos utilizando do termo como sinônimo do grupo de termos relativos ao corpo.

¹³ BYSTRINA, Ivan (1995). Tópicos em semiótica da cultura. São Paulo: CISC/PUCSP, pré-print.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

de sentido, isto é, já pensando um corpo em relação com o sistema moda. Concordamos com Ana Cláudia Oliveira (2008) quando afirma que a corporalidade não é uma unidade vazia: ao entrar em relação com a moda em sua forma de vestuário, por exemplo, carrega sentidos que se desdobram em diferentes interações, cinetismos, materialidades, cores e formas (OLIVEIRA, 2008). Pensamos, portanto, o corpo carregado de significação e atuante no processo comunicacional. Isso nos ajuda a desenvolver ulteriormente reflexões sobre o corpo apresentado na fotografia de moda, virtualizado por uma linguagem, mas que também tensiona essa mesma linguagem para gerar diferentes sentidos, códigos e reconfigurações do sistema. Além disso, como propõe em seu texto *Por uma Teoria Crítica do Corpo*, Helena Katz (2008) contribui ao propor a corporalidade como uma espécie de estado provisório, isto é, uma combinação de informações que o constitui como corpo e uma coleção de relacionamentos com o ambiente nos quais interage (KATZ, 2008), o que também se distancia da ideia de corpo enquanto somente materialidade física. Importante ainda pensar sobre essa corporalidade em lugar privilegiado nas enunciações sociais, conforme nos elucidam o antropólogo David Le Breton (2016):

Desde o fim dos anos de 1960, e com uma amplitude crescente, um novo imaginário do corpo desenvolveu-se e conquistou domínios de práticas e de discursos até então inéditos. Sucedendo a um tempo de repressão e de discrição, o corpo impõe-se hoje como tema de predileção do discurso social, lugar geométrico de reconquista de si, território a explorar, indefinidamente à espreita das sensações inumeráveis que ele contém [...] (LE BRETON, 2016, p.185).

Este “redescobrimento” do corpo pelo homem ocidental proposto por Le Breton atinge certamente várias esferas da vida social, como o desejo de aventura, da forma, do bem-querer, a superação dos limites físicos, e nessa mesma esteira, conseguimos vislumbrar a moda como artifício para a ressignificação desse corpo no contemporâneo - e o seu contrário também, o corpo como artifício para moda - que preza pelo experimental. Elucidando de maneira geral os primeiros pressupostos do que empenharemos no tratamento como corporalidade nesse trabalho, fazemos agora um percurso que problematiza o corpo que se deseja investigar, aquele que se encontra no sistema moda e mais especificamente que se desenrola no corpo fotografado para as criações da moda, não somente estanque nessa sistêmica, mas desde já articulando um corpo que se comunica com outras esferas.

4.1 BREVES CONSIDERAÇÕES DE UM CORPO DE OUTRORA

Como já colocado, tratar sobre o corpo prescinde que se entenda o entorno sociológico e filosófico com o qual se relaciona e particularidades de ordem cultural que se articulam sobre ele. Ieda Tucherman em *Breve História do Corpo e de seus Monstros* (1999) faz um resgate histórico-sociológico de como o corpo já foi tratado na cultura ocidental desde a era clássica, apontando os vieses filosóficos que atuaram sobre o entendimento do corpo em nossa cultura. É interessante o caminho que faz Tucherman (1999) quando reconhece determinada herança dos preceitos filosóficos de Platão – o qual teria marcante ingerência de Pitágoras – no que rege a compreensão que se tem, até a contemporaneidade, sobre o corpo. Esse saber estaria ligado à uma leitura da natureza a partir da geometria, e nessa perspectiva, um quadro onde o corpo e a sua presença são “sempre o enunciado do desejo de forma. O que significa imagem totalizada, reconhecível no espelho” (TUCHERMAN, 1999, p. 35).

Portanto, partindo desse princípio de uma ordem do corpo ligada à imagem, fica evidente que tais desejos de forma levaram a se considerar uma imagem idealizada do corpo; nesse sentido, a corporalidade idealizada se expressa como corpo político, como condição de ordem social e como suporte para relações que tangem a ordem política, um meio para as relações do saber pedagógico e do poder. Esse fluxo fica evidente quando tentamos empreender um corpo hegemônico no campo da moda, que longe de ser um fenômeno isolado do mundo, articula-se com questões políticas e sociais, mas também biológicas, econômicas psicológicas, entre outras.

Resgatando o entendimento dissolvido no seio cultural da modernidade - e falamos não somente do período histórico da modernidade como também abarcamos o termo que marca o pensamento de disciplinas teóricas como sociologia e filosofia - Tucherman (1999) pontua que o corpo saudável, controlado pelo campo social, dificilmente era percebido pelo sujeito e raramente sujeito à experiência. Apenas quando adoecia ou era prejudicado, o corpo se fazia presente perante a consciência; indício de tal presença repentina seria uma ruptura da maneira pela qual o sujeito vinha se compreendendo enquanto humano. Villaça (2011) contribui com essa perspectiva, por sua vez, postulando que o humano do Humanismo era elevado pela sua razão e consciência, destacando a falta de interesse pelo corpo orgânico, ou pela aparência, sendo esse corpo pertencente à uma natureza ora canônica, ora catastrófica (VILLAÇA, 2011, p. 29). É interessante destacar aqui que a compreensão e autorreconhecimento do homem

enquanto ser humano estava ligada a essa alma secularizada no corpo que até então, pelo escrito de ambas autoras, era um corpo tratado como ordinário em toda sua organicidade.

Essas apreensões seguem na reflexão que Tucherman (1999) faz da Declaração dos Direitos Humanos (no sentido de o corpo ser uma propriedade do homem, logo, uma responsabilidade) levando a pensarmos, assim, em outras maneiras de poder: uma espécie de “corpo biopolítico”, o qual também lança deveres para o homem, como manter a sua integridade e saúde corpórea. Por outro lado, justamente essa medicalização excessiva do corpo e cuidado por manter sua preservação física serve como demonstrativo da crise do corpo moderno. Nesse breve panorama, Tucherman (1999) ressalta a dicotomia e a polaridade por meio dos quais os elementos que tratamos aqui como corporalidade outrora já foram problematizados. Tal percepção coloca o nosso interesse, por outro lado, a *posteriori* na contemporaneidade pós-moderna ou pós-estrutural, cenário no qual se manifesta nosso foco de interesse: o corpo que é apresentado pela moda na fotografia. Como sistema de excelência na alternância e reconfiguração de sentidos, a moda trabalhará os sentidos do corpo a fim de gerar o desejo, a identificação, e outros movimentos de constrangimento e progressão, e, ambivalentemente, gerar padrões. É nesse sentido que desdobramos a seguir nuances desse corpo da moda, sujeito a normatizações, mas também às rupturas, como o próprio sistema moda permite.

4.2 CORPORALIDADE SOB A ORDEM DO *FASHION*

A moda, no percurso de sua teatralidade, como representação e apresentação de textos culturais (SC), assume dinâmicas diferentes no que tange às configurações de sentidos que evoca, desde reforçar códigos rígidos até dissolver modelos armados sob partes dicotômicas como sexos, classes, etnias etc (VILLAÇA, 2011). O corpo torna-se elemento substancial da comunicação de moda, não só a apresentando e a representando simbolicamente, mas incorporando-se no sistema como alicerce constitutivo desse, assim como acontece com as fotografias de moda, conforme veremos posteriormente. Carlos Gardin (2008) nos propõe, por exemplo, que a moda criou um corpo “perfeito” para apresentar suas criações e que esse necessita seguir determinado padrão originado pelas leis do estilo. Nesta esteira, o autor acredita que falar do conceito moda implica, concomitantemente, falar sobre um padrão, que, neste sistema, preferencialmente deve ser seguido:

Criou-se, na modernidade contemporânea, o corpo-padrão, a moda do corpo perfeito. Há de se considerar, portanto, dois aspectos quando tratamos da questão da moda: a

moda do corpo e a moda para o corpo. Qualquer que seja o posicionamento da utilização do corpo no sistema de comunicação, o resultado está num posicionamento ético, moral e estético que envolve o fator filosófico, político e social, portanto ideológico. A utilização do corpo no sistema de signos, como linguagem, implica necessariamente um posicionamento ideológico (GARDIN, 2008, p.76).

É de fácil entendimento que os dois aspectos levantados pelo autor estejam intimamente conectados, as criações de moda enquanto artefato de vestir são - majoritariamente - feitas para uma corporalidade, e essa, por conseguinte, é moldada para acompanhar o formato social que essa moda oferecida instaura. Essa relação está firmada em dois âmbitos complementares, um pragmático do ato de vestir e, do outro lado, o dos sentidos e da enunciação. Por mais que o enunciado da roupa vestida nos desfiles ou vestida no cotidiano e a roupa vestida nas fotografias de moda ganhem distinto sentido em função dos textos construídos, no que tange a articulação de uma possível padronagem corpórea, esses aspectos são complementares. É por isso que a ideia de um “corpo vestido”¹⁵ (OLIVEIRA, 2008) é um dos elementos importantes para a compreensão do corpo da moda, pois essa corporalidade se torna enunciado e enunciação em uma personificação cheia de dinamismo, actorialidade, espacialidade e temporalidade (OLIVERA, 2008, p. 99). Cores, materiais, formas, texturas, espessuras e amplitudes tornam-se singularidade que em interrelação com o corpo conjecturam sentidos que sobrepõem o corpo da moda. E essas superposições, alternâncias e nuances implicam, por sua vez, uma certa volatilidade na percepção desse corpo do sistema da moda, em que a metamorfose é prevista, requerida, e por vezes, imposta (TUCHERMAN, 1999, p.105). Dito isso, nos é possível refletir sobre qual seria, então, o corpo padrão da moda? Se estamos em busca de rupturas em relação ao corpo que é apresentado nas fotografias, qual é o corpo hegemônico que sofre tais distensões, há um corpo padrão em uma sistemática que preza pelas metamorfoses? Temos algumas posições teóricas que ratificam e nos oferecem vestígios que ajudam nesses questionamentos.

Embora Villaça (2011) esteja atentando seu olhar ao surgimento das revistas brasileiras de moda, reflete sobre de algumas características físicas e comportamentais recorrentes na apresentação dos corpos - primordialmente femininos - e dos quais vamos nos apropriar na confiança de que ainda corroboram para entender o corpo nesse sistema na contemporaneidade. A referida autora destaca a apresentação de mulheres jovens, bonitas, impecáveis no modo de se pentear e de vestir, e bem-dispostas, além disso, características fisionômicas mais específicas

¹⁵ Nota do autor: É importante ressaltarmos que o corpo vestido, embora em íntima relação, não pode ser usado como sinônimo do corpo da moda; conforme estamos construindo nosso pensamento até aqui, o corpo da moda está imbricado com a vestimenta, mas também está além dela, comporta outros elementos. Ademais, veremos que há corpos da moda apresentados destituídos da vestimenta, o que suspeitamos ser um eixo de ruptura;

são mapeadas, como a identificação de mulheres brancas, com menos de 40 anos, corpo magro e esguio e sem desproporções (VILLAÇA, 2011, p. 177). Assim começa a se delinear o sistema modelizante (SC) do corpo da moda.

Figura 8: Lara Stone e Doutzen Kroes. Ambas modelos se encaixam no sistema modelizante da moda.



Fonte: Mario Testino. Vogue Holanda, abril de 2017.

Como já falamos anteriormente, estamos tratando o corpo também sob seus aspectos biopsicossociológicos, e sobre isso, Le Breton (2016) consegue contribuir trazendo outros aspectos de regularidades e padronizações que corroboram na modelização dos corpos. Embora o referido autor não esteja tratando diretamente do campo da moda, constata que gestos, etiquetas, posturas, interações e diversas figuras corporais são compartilhadas pelos sujeitos na sociedade com apenas uma pequena margem de variações (LE BRETON, 2016). O antropólogo denomina *sensorium commune* a somatização de espelhamento com que as experiências de sensações e expressões se concretizam. Na moda por sua vez, muitos gestos, poses, posturas e expressões faciais estão modelizadas e não as conseguiríamos esgotar em exemplos aqui. No entanto, queremos dizer com esse raciocínio, que somente notaremos alguma perturbação, quando alguma sensação/expressão dos corpos presentes na imagem fotográfica ultrapassarem o limiar de variações que já estão modelizadas neste tipo de imagem. Ademais, na mesma linha dos pensamentos de Tucherman (1999) trazidos anteriormente neste capítulo, Le Breton acrescenta que o corpo não transparece ao consciente do homem ocidental a não ser em circunstâncias excepcionais, “nos momentos de crise, de excesso: dor, fadiga, ferimento,

impossibilidade física, de cumprir determinado ato ou ainda a ternura, a sexualidade, o prazer [...]” (LE BRETON, 2016, p. 152). Podemos fazer uma analogia às imagens de moda, ora, só percebemos que há uma irregularidade quando as expressões escapam à pasteurização sensorial que já fora modelizada na fotografia; certamente a simples imagem de uma modelo sorrindo passa despercebida no universo de imagens que somos impactados por ser uma cena muito comum, por outro lado, não é comum, por exemplo, vermos expressões de dor, indícios de choro, ou afins em imagens de moda, por exemplo.

Além dessas contribuições de Villaça (2011) e Le Breton (2016) para construirmos nosso raciocínio sobre o corpo modelizado da moda, podemos também notar certas regularidades que foram se articulando ao longo das últimas décadas no que tange a dimensão corporal na moda. Atentando-nos para esse período mais recente, nos anos 60 e 70 conseguimos visualizar mais fortemente uma moda como extensão da corporalidade no momento em que o corpo da moda quer acompanhar as mudanças culturais ocorridas naquelas décadas, ou seja, um corpo psicologizado, que quer expressar linhas de liberdade e que está integrado com o rápido desenvolvimento das telecomunicações, as imagens de Bob Richardson, por exemplo, mostravam uma mulher mais ligada aos fenômenos do ambiente que atuava.

Nos anos 80, vemos uma corporalidade mais ligada aos atributos físicos, é a era do culto ao corpo e da valorização da forma, com a exibição de mulheres jovens, saudáveis e bronzeadas. “O corpo não precisava mais ser direcionado no sentido de encaixar-se nas roupas. A roupa moldava-se a um corpo já previamente disciplinado” (VILLAÇA, 2011, p. 199). Havia uma sensualidade agressiva, visível e instituída sincronicamente na fotografia de moda, como é possível visualizar nas obras de fotógrafos renomados da época como Guy Bourdin e Bruce Weber. Ressaltamos que por mais que o corpo da moda e o corpo apresentado na fotografia de moda se atualizem, é visível a manutenção de certos padrões conforme já enunciamos anteriormente. É nessa década ainda, por exemplo, que há uma glorificação mais intensa dos signos da juventude, as modelos são cada vez mais jovens e há um clima de conexão entre moda e entretenimento unido às novidades estéticas e cosméticas como complementos vitamínicos, cirurgias plásticas e o culto ao *fitness*.

Já os anos 90 abrem campo para várias potencialidades e correntes estéticas - no mesmo fluxo da conjuntura *No Limits*. Destacamos a moda minimalista, o retorno à moda básica e o reforço de uma juventude que, diferentemente dos anos 80, se mostra mais degradada, rebelada,

visível na tendência *heroin chic*¹⁶ que tem como símbolo a modelo Kate Moss ou a moda *grunge*. No novo século, Villaça (2011) propõe o termo “moda instalação” para a ampliação das narrativas de moda, as quais se utilizam das tecnologias virtuais para mesclar-se com espaços reais e demais recursos tecnológicos enfatizando um novo processo de subjetivação no corpo da moda. “As perguntas de como subjetivar-se no momento atual, como se inscrever num processo de autorreflexão resultam, no campo da moda, no que estamos chamando de moda instalação, que se constitui como apropriação dos processos de produção artística” (VILLAÇA, 2011, p. 220). Parece estar o corpo contemporâneo da moda nessa transversalidade de elementos que bebem das fontes do processo artístico, mas não deixa de ter um papel crucial nos ditames comerciais no que tange envolver um público e ressaltar essa tal subjetividade que nos soa fragmentada e pluralizada em todos esses aparatos. Por fim, o corpo padrão da moda nos parece ter regras que regem seu sistema modelizante hegemônico, como a magreza, a juventude, a espiritualidade dócil e a sensualidade requerida para gerar desejo. Além disso, as ressignificações do sistema vão incorporando e atualizando essas padronagens em função da cultura vigente de cada período.

4.2.1 Corpo da Moda em Ruptura

No momento atual, no entanto, é possível que vejamos operações da moda que, ambigualmente, por um lado já foram incorporadas pelo sistema, mas por outro geram discontinuidades com características hegemônicas das corporalidades na moda e, mais atentamente, no corpo das fotografias de moda. É por nós conhecido o jogo de metamorfosear do sistema *fashion* que articula e rearticula modelos, formatos e composições a fim de buscar inovações na construção-interpretação de suas prerrogativas e sentidos. O sistema movimentase dessa forma: o que queremos destacar aqui, é o uso de determinados elementos cambiantes de corpo/sentido/imperfeição que adquirem contornos radicais e ultrapassam questões de ordem econômica e cultural (VILLAÇA, 2011, p. 139). São momentos de estilização do corpo que exploram a intensificação das sensações, como exemplo: a degradação extrema, a busca pela perfeição exacerbada, os erotismos perversos, a violência excessiva. Villaça (2011) se empenha em ressaltar o estágio em que o corpo vira vítima da moda no trabalho agressivo de fotógrafos e estilistas, e corrobora com o escritor Hugo Denizard ao ponderar uma moda que ironiza a fronteira entre o normal e o perverso, brinca com liberdade com temas como a morte do corpo. Essa ideia nos dá um sentido de moda que compete com o corpo, próxima aos pensamentos de

¹⁶ Tendência dos anos 90 na fotografia de moda que glamourizava e fazia alusão ao uso de drogas.

Baudrillard (1996) sobre o assunto em *A Troca Simbólica e a Morte*, em que a moda veria no corpo um empecilho para sua experimentação; “a moda não quer vestir o corpo: ela quer criar um corpo que lhe sirva de complemento. Que corpo (de carne, plástico, madeira?) é o mais adequado para a moda?” (DENIZARD *apud* VILLAÇA, 2011, p. 150).

Entre esses contornos radicais que o sistema moda instaura, verificamos algumas tendências temáticas visuais e sógnicas que prevalecem nessas distensões. Como emblema da pós-modernidade¹⁷, a figura do pós-humano é aludida fortemente nas produções, desfiles e, principalmente, nas fotografias, fazendo menção à temática *scifi* midiática, em que constantemente somos convidados a nos remeter a experimentos tecnológicos e científicos com máquinas, visto também a presença ostentosa de ciborgues nessas visualidades. A figura de robôs e autômatos na semiosfera (SC) da moda não é uma novidade. A partir do entusiasta da moda futurista, Andre Courrèges, surgem peças de vestuário pensadas para um corpo funcionalmente e tecnologicamente mais avançado que o corpo biológico. Desde então, notamos constantemente um resgate em campanhas e editoriais de moda da presença de duas naturezas de corpos: o ciborgue (criaturas as vezes chamadas de andróides, as vezes de robôs, além de outras nomenclaturas) e aquele que é tratado como humano, ou que ainda nos remete à concepção corporal humanoide, hibridizado - ou não - com recursos tecnológicos. Villaça (2011) pensa a força das mídias em ratificar uma indistinção entre homem e máquina, um certo embate, em que o cenário fantástico sempre prevê a sobreposição dos robôs sobre o homem orgânico. O interessante, segundo a autora, é que essas produções de ficção científica alertam para noções de distância/proximidade, homem/máquina, sujeito/objeto, identidade/alteridade, cruzamentos dicotômicos que necessitam reflexão (VILLAÇA, 2011, p. 32). É reconhecível que o período pós-moderno e cibernético da tecnologia da comunicação torna mais permeáveis antigas fronteiras de diferentes sistemas de nossa cultura e, por vezes, isso é apresentado nos sentidos que evocam essas corporalidades na fotografia de moda. Retomamos mais concisamente, assim, o que explicitamos anteriormente como domínio teórico-metodológico das corporalidades (ROSÁRIO & COCCA, 2016), em que o corpo se estabelece em relação com outras dimensões complexas. Sublinhamos ainda a ideia de que nessas produções que colocam em xeque o corpo orgânico, a subjetividade é privilegiada, não no sentido de que as

¹⁷ Ao utilizarmos esse termo, não estamos nos filiando a alguma linha de pensamento específica, mas nos referindo a um momento mais atual em que acreditamos se desdobrem essas fotografias de moda estudadas.

máquinas se humanizem, mas a exposição de toda artificialidade em torno do homem (VILLAÇA, 2011, p. 41).

Figura 9: A dualidade homem/máquina apresentada nessa imagem do fotógrafo Steven Klein.



Fonte: Steven Klein. Vogue USA, 2012.

Outra temática que a moda explora no jogo de descontinuidade com os corpos hegemônicos é o corpo grotesco, insuflado em desproporções e desfigurações. Resgatamos o pensamento que Tucherman (1999) cunha a respeito do corpo monstruoso, em que esse monstro seria uma espécie de irreal em relação ao corpo humano, ou seja, são anomalias, redundâncias ou ausências que remetem a criação de categorias à parte para distinguir essas criaturas dos humanos. Sendo assim, o monstro é sempre excesso de presença, em que esse excedente e a falta são sempre traços dessa presença, um transbordamento do ser (TUCHERMAN, 1999, p. 104). A autora elucida ainda com a terminologia *freak*, que diferentemente de pessoas que nasceram com alguma deficiência, ou mesmo as que assim eram inseridas nesta categoria por alguma característica particular nos séculos anteriores (como eram vistos os indivíduos tatuados outrora), no contemporâneo as marcas visíveis do grotesco ou a encarnação daquilo que é considerado excepcional são experimentados no corpo como atitude de resistência e protesto. O diferente como postura social transforma-se não só “numa estratégia de afirmação da

diferença, mas também da fuga aos sistemas disciplinares” (TUCHERMAN, 1999, p. 144).

Posto assim, esse novo *freak* seria aquele que afirmaria, no contemporâneo, uma maior pluralidade de textos corporais e combateria a binariedade moderna entre o reconhecimento do “eu” e a diferença do “outro”, isto é, uma nova reconfiguração de sentidos quando pensamos nessas operações no corpo e mais especificamente quando essas operações são trazidas para o corpo apresentado na moda. Por outro lado, pensando no nosso eixo de interesse, essa maior pluralidade de textos corporais, por mais emancipatória que possa parecer, tem um caráter ambíguo se pensarmos que esses processos de diferenciação do corpo foram absorvidos por uma sociedade voltada para o consumo e para o mercado, indicando, paradoxalmente, uma homogeneização desses princípios. Os corpos outrora reivindicantes e resistentes (corpos feministas, corpos gays, corpos hippies, corpos punks), por exemplo, foram agregados a esse sistema cultural num processo de ressignificação no qual foram tratados e assujeitados a certos padrões modelizantes da moda.

Figura 10: *FANTPLASTIQUE/Push it!*. O aspecto desproporcional e excessivamente alongado da modelo conferem à imagem caráter grotesco e irreal.



Fonte: Ausra Osipaviciute.

Não é com fim de esgotamento que notamos, na mesma linha como o havia feito Villaça (2011), um corpo da moda que parece distinto no que tange às subjetividades apresentadas nas imagens mais hegemônicas em que os corpos femininos parecem mais docilizados, destoando

das mulheres sedutoras, altivas e dominantes que se fazem presentes em muitos editoriais. Estamos lidando com comunicação, cultura e semiótica, mas também estamos atentos às subjetividades, e, essas nuances comportamentais ficam mais visíveis na linguagem fotográfica. Em trabalhos que exploram esses aspectos, percebemos mulheres impecáveis, que beiram a perfeição dos ditames de beleza do contemporâneo e que certamente funcionam como ótimos manequins para a exibição de moda, no entanto, gestos, posturas e comportamentos ressaltam uma docilização extrema, um senso de pasteurização quase robótico e serial que causam inquietude no espectador em relação às expressividades que emanam da imagem fotográfica.

Figura 11: Gourmet Gadgets



Fonte: Steven Klein. Vogue USA, maio de 2011.

Com os desdobramentos feitos até aqui, é notável que o corpo da moda não se deixa definir facilmente; alguns padrões e regularidades são eminentes, no entanto, por estarem também sob o domínio da moda, as corporalidades estão abertas a experimentos que o próprio sistema moda permite. Dessas potencialidades relatamos somente algumas, mas é importante observar que são para essas exceções que estamos voltando nosso olhar nessa investigação. Nosso foco está nas corporalidades exibidas da moda por meio do instrumento fotográfico; nesse sentido, contemplaremos teoricamente propriedades do corpo explorado nas imagens de moda.

4.2.2 Ideias Acerca do Corpo na Imagem Fotográfica de Moda

Nos valem do que Oliveira (2017) pensa sobre as prosaicas cenas da ordem do *fashion*, em que pinturas, desenhos, narrativas, filmes e, por fim, nosso cerne de interesse - fotografias - transformam o corpo. Essas cenas ajudam na construção de sentidos do sujeito que é apresentado, seus modos e comportamentos tornam-se objeto de interesse do semiótico. A autora pensa o papel das mídias na construção das aparências do sujeito na moda e o enunciado identitário que transmite a um observador. Pensando em uma das constitutivas mídias da moda como é a fotografia é que concordamos com Oliveira (2017) sobre o papel dado a essas imagens no que diz respeito a conceber os discursos do “novo” das corporalidades, arranjar elementos nos sintagmas modelizantes a fim de construir efeitos de sentido do inusitado (OLIVEIRA, 2017, p. 3). Nesse contexto, Claudio Marra (2008) é bastante assertivo em seus escritos; ratificamos seu posicionamento sobre um corpo que comunica e que se destaca nas construções de significados das produções fotográficas da moda. Para o referido autor, o corpo apresentado nessas imagens é “um corpo-falante, não um simples corpo-presença; eis por que, em relação ao fenômeno moda, devemos considerar esse meio, a fotografia, em condições de desenvolver uma atividade constitutiva, e não somente documental” (MARRA, 2008, p. 64). Essa passagem é essencial para o desenvolvimento do nosso trabalho, pois, se a imagem fotográfica é parcela instituída do que entendemos como moda, o corpo que nela é exibido é de tamanha significação para todo o fenômeno, criando assim um tensionamento moda-fotografia-corpo que deve ser explorado em todas suas potencialidades.

Marra (2008) postula que a fotografia permite que o corpo encarne e materialize o desejo, isto é, o corpo registrado na imagem leva adiante o imaginário presente em determinado projeto de moda, dando permissões para que essa corporalidade sublime o plano do trivial e construa uma identidade de modo livre e fabuloso. Graças ao processo cultural de enxergar na imagem fotográfica a “carne verdadeira”, os corpos exibidos nela são objetos de admiração e desejo, por vezes, tão substanciais quanto a própria moda exibida nas imagens, tanto é que veremos operações mais disruptivas em que se relativiza a apresentação da mercadoria em favor da mensagem global, da identificação com o estilo que tais corpos emanam, com os modos de ser evocados. A imagem a seguir é um exemplo do que defendemos aqui:

Figura 12: Agyness Deyn por Tim Walker



Fonte: Tim Walker. *LOVE Magazine*. Londres, Primavera/Verão 2015.

Marra (2008) mostra como o corpo apresentado nessas imagens é um corpo que vive a moda no âmago da fotografia, afinal, como já afirmamos anteriormente, antes de uma fotografia de moda há uma moda em potência na fotografia. Isto é, um mundo paralelo que virtualmente repropõe a experiência da roupa vestida, indicando o caráter de simulação dessas imagens, sendo que o observador delas usufrui como se estivesse assim usufruindo da história de moda criada em sua potencialidade. É por isso que nas semioses dessas fotografias e como são representadas, o papel do corpo é tão relevante e primordial. O autor nos ajuda a entender aspectos de como trabalham essas imagens enquanto meios representativos criando uma tríade bastante didática: *efeito jogo duplo*¹⁸, *efeito comportamento* e *o efeito corpo*. Para esse trabalho que está atento às corporalidades, nos interessa desdobrar os dois últimos efeitos: *comportamento* e *corpo*.

¹⁸ Conceito baseado num ensaio de Gerard Lagneau faz em “Illusione e miraggio” (1972) e que Marra (2008) reflete sobre a fotografia usada na publicidade. A imagem fotográfica “interpretaria do melhor modo uma exigência fundamental de toda a prática publicitária: ser ao mesmo tempo ‘apresentação e re-presentation’ de um determinado objeto [...]” (MARRA, 2008, p. 48).

Para definir o *efeito comportamento* como um dos mecanismos do instrumento fotográfico que representa a moda, ele resgata expressões artísticas de performances da *body art*¹⁹ nos anos 60, identificando a relação da fotografia com o trabalho corporal dos artistas desses movimentos. O autor propõe que, muito mais que simples registro documental, a fotografia foi capaz de prolongar o corpo em outras dimensões virtuais, sendo instrumento constitutivo dessas artes. A fotografia tornou possível que essas performances corporais fossem contempladas em outros espaços físicos, além daquele de primeiro grau. Dessa forma, essas práticas trazidas à fotografia de moda contribuíram para realizar um corpo que, tendo seu caráter físico explorado na imagem, permitisse explorações do próprio ser. Assim, entendemos que nesse efeito, inclusive, a construção de sentidos sobre o corpo corrobora com a ideia já levantada sobre a corporalidade não limitada em sua materialidade, abrangendo os aspectos ligados aos comportamentos, afeições, espiritualidades, entre outros. Essa correlação com a arte aprimora uma performatividade do corpo na fotografia de moda que se constitui em poéticas capazes de lançar o corpo fotografado para compor novas particularidades de sentidos e de linguagens.

Já o *efeito corpo* se remonta na capacidade que tem a fotografia de retomar gestos, posturas e a própria presença do corpo. O impacto desse *efeito corpo* sobre a fotografia de moda, segundo o autor, vai desde a capacidade dessas imagens recuperarem a moda vivida (diferenciando-se, portanto, da peça de vestuário exposta que não encarna comportamentos e gestos) até os seus mecanismos de também gerarem estímulos e despertarem comportamentos sociais em função do uso do corpo. Mais do que um simples registro dos estilos e das propostas criativas de uma época, a fotografia de moda se propõe como um espelhamento, um modelo a ser desejado. Não é de se estranhar, por isso, que Marra (2008) atente para como esses desejos despertados vão ao encontro do desejo erótico, fazendo da fotografia de moda um mecanismo de caráter sensório abrangente. Percebemos, no entanto, que é possível notar nas produções mais contemporâneas um apelo à sexualidade fria e que inverte o estereótipo do erotismo e do desejo sexual. Ganha destaque o valor pela artificialidade da beleza e à sedução construída em laboratório, desenvolvendo um outro universo em que também se deleitam as representações de moda; capazes, portanto, de suscitar reflexões sobre campos que integram com perfeita

¹⁹ A *body art*, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, associando-se frequentemente ao happening e à performance. (BODY Art. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/bodyart>>. Acesso em: 31 de Março de 2017. Verbetes da Enciclopédia).

sintonia temáticas da contemporaneidade como a da condição pós-humana explanada anteriormente.

O corpo mostrado nas fotografias destinadas ao mundo *fashion* se correlaciona, portanto com outras esferas da ordem da moda, pois, estilo, comportamento, criação, projetos, ciclos e efeitos de mudança além de outros elementos desse sistema parecem passar pelo filtro das corporalidades. Ademais, sendo a fotografia parte basilar do sistema moda e o corpo sua problemática prioritária de interesse na pesquisa proposta, pensar o corpo nesse âmbito é pensar nas estruturas de um sistema bastante complexo como a moda.

4.3 CRUZAMENTOS E POTENCIALIDADES

Pensar em um corpo que se constrói nas rupturas de códigos e sentidos na fotografia de moda requer buscar descontinuidades em relação um consenso das operações dessa semiosfera. Para Gardin (2008), o rompimento com cânones corporais já estabelecidos na moda é o caminho para constituirmos uma teoria crítica do corpo, embora com reconhecimento do próprio autor não seja tarefa fácil no sistema *fashion* vistas suas controversas coerções. Já Katz (2008) pensa um processo emancipatório do corpo inspirado no corpo artístico, sendo que, para a autora, sistema e corpo artístico exigem não se submeter a padrões estabelecidos pela comunicação de massa, exigem mais empreendimento e invenção. Esses questionamentos são inspiradores para pensarmos e adentrarmos no nosso campo de investigação: “A moda deve servir o sistema capitalista de consumo e criar padrões de comportamento vendáveis ou deve situar-se no campo da criação, da ruptura? É uma opção ideológica” (KATZ, 2008, p. 83). Embora não concordemos que essa dicotomia resolutiva seja possível, é na fronteira dessa operação que está o nosso foco, na descontinuidade que faz parte do sistema hegemônico e mercadológico, mas que de alguma forma também rompe limites e padrões.

Vamos mais ao encontro do que diz Villaça (2011) quando pensa que desvendar os sentidos de um significante tão fluido como o corpo na moda exige uma transdisciplinaridade que não seja uma simples soma de saberes. Além do mais, devemos estar aquém de uma posição contra ou a favor às simulações da sociedade de consumo e pensar as potencialidades e estratégias do corpo enquanto criação, aliança, fascínio e pactos estéticos (VILLAÇA, 2011, p. 140).

Na articulação dessas ideias, acreditamos que a crítica, a arte e a transdisciplinaridade são ideias importantes no eixo da nossa investigação, em que o encadeamento corpo-moda-fotografia (além do viés da Semiótica da Cultura que nos guia) conquista competências maiores na união com conceitos de outra ordem como do campo artístico. Mais que tentar determinar os limites de quais são as rupturas, optamos por pensar essas rupturas justamente na conjuntura *No Limits*. Nesse horizonte “sem limites” o corpo na fotografia de moda é uma base efetiva para gerar experimentações sobre sua própria condição, age como suporte para explorar conceitos que o tiram da simples égide de materialidade, mas também o concretizam como objeto teórico, ou seja, que suscita novas narrativas por meio das semioses. Feitos esses entendimentos sobre o que estamos reconhecendo enquanto corporalidades, e mais especificamente na moda e nas imagens de moda, é o conjunto de descontinuidades, irregularidades e imprevisibilidades que parece povoar a conjuntura *No Limits* a que vamos nos dedicar nesse percurso de pesquisa.

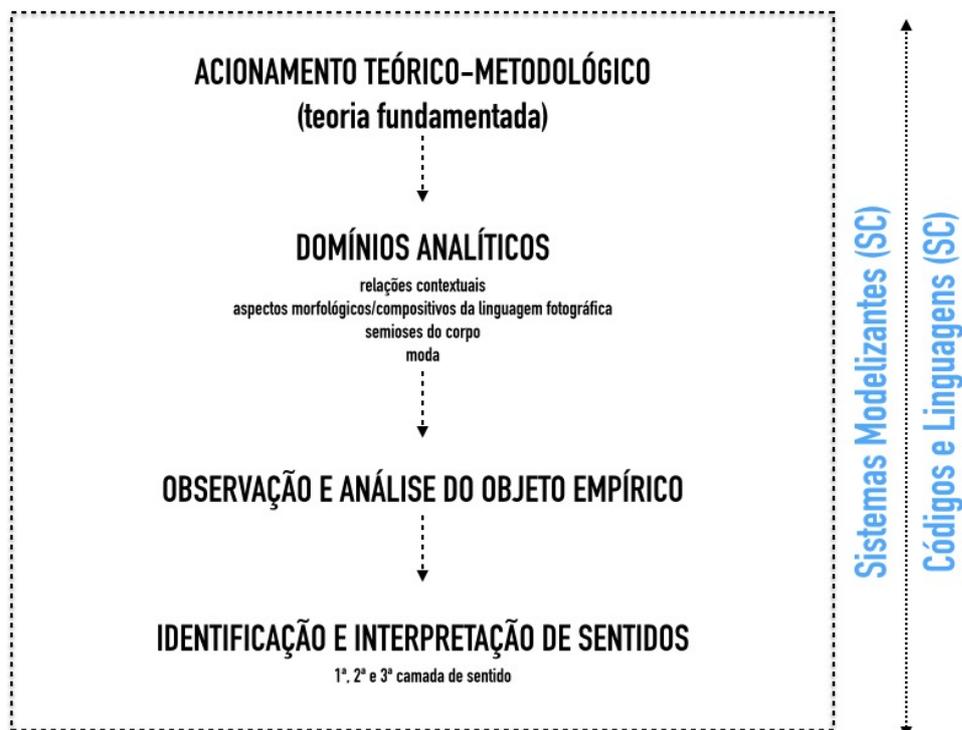
5 PROPOSTA METODOLÓGICA

Colocar o corpo em correlação com outras dimensões complexas (ROSÁRIO & COCA, 2016b) como seu atravessamento pela linguagem fotográfica que está a serviço da moda nos deixa margem para que ele seja explorado sob diversas matrizes temáticas. Na perspectiva dessa investigação, no entanto, torna-se importante um aporte teórico-metodológico que abra espaço para a cultura, a qual, por meio de seus sistemas modelizantes, oferece vias para contextualizar, recriar e ressignificar esse corpo na fotografia de moda, expondo seus fluxos e denunciando que não se tratam de corporalidades isoladas de seu contexto cultural. Nesse aporte cultural e vislumbrando a compreensão dos sentidos que essas relações corpóreas evocam, os procedimentos metodológicos a serem propostos são de natureza analítica, inspirados na Semiótica da Cultura. O desafio metodológico que se apresenta nesse estudo está na decisão de não seguir um modelo analítico pronto, mas, considerar as especificidades do objeto de investigação e do *corpus*, buscar propor um procedimento metodológico que corresponda à natureza do problema de pesquisa. Nessa via, é importante observar que a SC não apresenta modelos prontos para os objetos que se propõe estudar, mas prima pelo rigor na investigação. Ora, se prezamos por desdobrar rupturas de sentido sob um objeto empírico do território da moda, então nossa primeira decisão é construir um procedimento metodológico o qual tenha acionamentos teóricos compatíveis com esse cenário.

Na operacionalização desses processos propomos um percurso de exame e interpretação do objeto empírico, considerando a identificação de imprevisibilidades, irregularidades e discontinuidades nas construções textuais de fotografias de moda contemporâneas na relação com o que está estabelecido nos seus sistemas modelizantes. O processo de observação partirá de acionamentos teóricos de elementos da SC, da fotografia, da moda e das corporalidades, os quais ajudam a construir o método e os procedimentos desta pesquisa. Também trabalharemos com um esquema interpretativo inspirado nos três níveis de sentido de Barthes (1990). Citamos anteriormente que não realizaremos a criação de categorias estruturadas, pois acreditamos que empenhar uma categorização implica uma rigidez que não se aplica ao que estamos buscando nessas imagens; ou seja, buscamos rupturas de sentidos nos corpos e não categorias estanques. Ademais, por estarmos operando sobre uma linguagem cultural que não se restringe às línguas

naturais, as estruturalidades - e não as estruturas - passam a ser nosso objeto de investigação, regidas pelos sistemas modelizantes secundários. Guiados pela Semiótica da Cultura e com o intuito de dedicar o rigor necessário para nossa investigação é que propomos trabalhar com o que chamaremos de “domínios analíticos”. Entendemos esses domínios analíticos como campos de organização teórica (como fotografia, moda, corpo). Devemos dizer que trabalharemos com acionamentos teórico-metodológicos, isto é, os pensamentos que trouxemos anteriormente neste trabalho desencadeiam a construção de nossos procedimentos metodológicos e estão em íntima relação com o método. Cada domínio analítico vai acionar um determinado conjunto de elementos teóricos que servirão como direção e organização do pensamento que vamos desvelar. Apresentamos esses âmbitos em relação com os nossos objetivos específicos e geral de pesquisa e ilustramos a seguir um fluxograma que indica como se constrói nosso processo:

Figura 13: Quadro teórico 1.



Fonte: elaborado pelo autor.

Um dos domínios que guia nossa observação é o que chamaremos de “relações contextuais”. A observação do contexto desses textos que compõem o *corpus* é imprescindível para conseguirmos entender outros desdobramentos que estão no interior textual, afinal, estamos trabalhando com o que entendemos por textos complexos: corporalidades em fotografias de moda (LOTMAN, 1999). Contexto de publicação, moda que assina a produção, personas envolvidas, relação com outras semiosferas (como a arte), estilo criativo, trajetória profissional dos fotógrafos e outras informações serão levantadas sobre o *corpus* nesse território. Esse primeiro campo de observação está mais intimamente ligado ao objetivo específico de compreender os desdobramentos da aproximação da fotografia de moda com o campo da arte (OE1)²⁰ e outros âmbitos necessários ao seu entendimento. Já outro domínio que nos empenharemos em examinar é o dos “aspectos morfológicos e compositivos da linguagem fotográfica”; essas particularidades inspiram a observação, pois, o corpo virtualizado na imagem fotografada é atravessado pela dinâmica do sistema organizado desse modo de expressão, logo, o aparecimento das rupturas, descontinuidades e imprevisibilidades da ordem do fotográfico tange ingerências que o instrumento óptico empenha sobre as corporalidades. Ao estarmos atentos a esses processos é que vamos ao encontro do nosso objetivo específico de caracterizar quais elementos da linguagem fotográfica permeiam as rupturas de sentido sobre o corpo (OE2). Os textos que articulam linguagens específicas sobre a fotografia voltada para a moda (MARRA, 2008), ideias sobre a fotografia digital (FONTCUBERTA, 2012) e outros conceitos acerca de operações linguísticas da imagem fotográfica (MACHADO, 2015) coordenam esse campo de análise.

Sem nos limitarmos a que o entendimento e a apreensão de sentidos fiquem somente reclusos ao que estamos colocando como domínio analítico do fotográfico, aqui é que apresentamos aquele domínio que chamaremos de “semioses do corpo”; nesse território acionado pelas teorias reunidas sobre as corporalidades (ROSÁRIO & COCCA, 2016), os aspectos do corpo na moda (VILLAÇA, 2011), as nuances do corpo vestido (OLIVEIRA, 2008) e outras noções levantadas. Nossa observação visa o objetivo específico de compreender e interpretar como se expressam visualmente os corpos na fotografia de moda contemporânea que suspeitamos apresentar traços de imprevisibilidades e descontinuidades (OE3). O domínio analítico “semioses do corpo” junto ao domínio analítico da “moda” pensados na lógica da SC, por fim, nos ajuda no objetivo específico de avaliar qual corpo está sendo produzido pelas

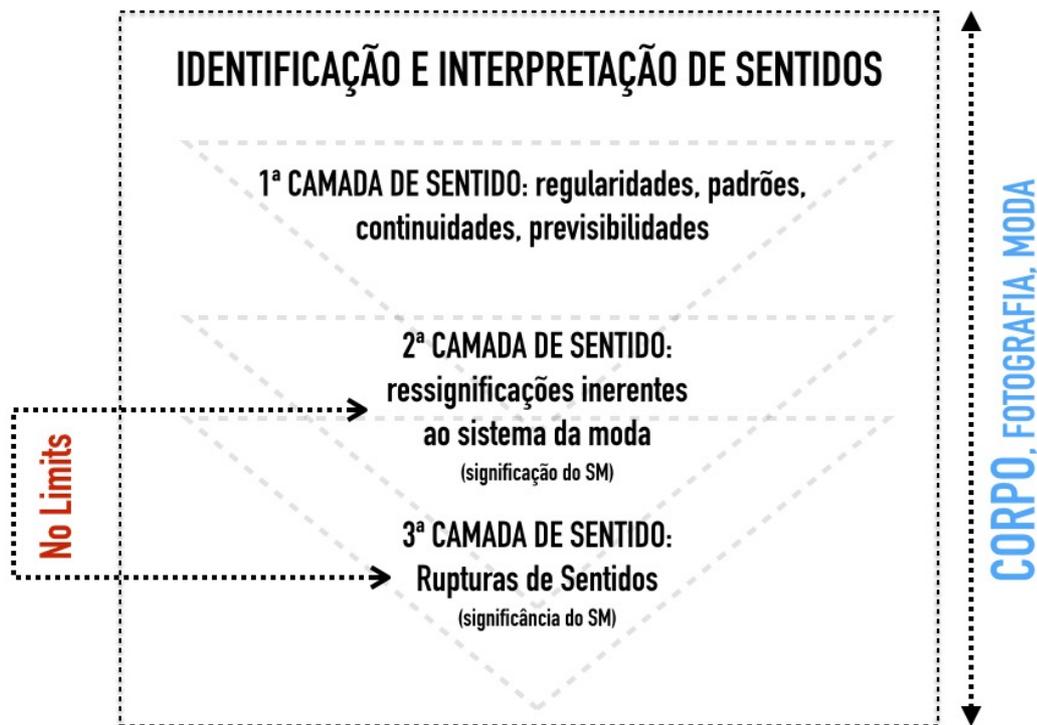
²⁰ Abreviação de objetivo específico 1. A sigla serve sucessivamente para os demais objetivos específicos (OE2), (OE3) etc.

fotografias de moda contemporâneas *No Limits* a partir das rupturas de sentidos configuradas (OE4).

Esses domínios que guiarão nossa interpretação são possíveis num panorama em que entendemos as corporalidades como uma esfera que manifesta sistemas semióticos diversos e que se correlacionam entre dinâmicas e complexidades (ROSÁRIO & COCCA, 2016, p. 295); esse corpo engendrado numa dimensão permeável a outras semiosferas constitui relações constantes de tensão e distensão, conforme vai se retroalimentando e ressignificando nos seus embates com essas outras complexidades; nesse sentido, os domínios analíticos elucidados anteriormente se sobrepõem ao horizonte das corporalidades, buscando cruzamentos com as perspectivas da Semiótica da Cultura e da fotografia de moda que inspiram nossa prioridade analítica sobre o corpo.

Após esse processo de observação propomos um esquema interpretativo inspirado nos três níveis de sentido de Barthes (1990), em que agruparemos nossas considerações sobre as 3 camadas de sentidos, priorizando a terceira. Na primeira camada, descreveremos aquilo que nas palavras de Barthes estaria no nível da *comunicação*: regularidades no corpo, mas também padrões encontrados no próprio fazer da imagem fotográfica e em elementos empíricos da moda. Na segunda camada de sentido, consideraremos as rupturas que são inerentes ao sistema da moda, isto é, aquilo que está sendo operado na tríade (com ênfase nas corporalidades) corpo-fotografia-moda por parte deste sistema para alavancar seu dinamismo. Já na terceira camada de sentido, é que vamos refletir sobre aquilo que acreditamos ser rupturas de sentidos nos corpos, irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades que temos a crença de escaparem ao premeditado. Este esquema nos ajudará a organizar nossas considerações, vista a problemática - conforme vimos no capítulo 2 - de estar buscando rupturas de sentidos num sistema modelizante que já funciona sob a égide da ruptura. Entendemos também que as imagens que consideramos sob a conjuntura *No Limits* se desenvolverão na segunda e terceira camada de sentido, pois, são imagens que buscam elevar a potencialidade criativa, não respeitando todos os códigos de regularidade da imagem fotográfica de moda (Figura 14). Esse percurso metodológico, analítico e interpretativo, portanto, cria condições de contemplar nosso objetivo geral de investigar como a fotografia de moda contemporânea promove rupturas de sentido sobre o corpo que apresenta (OG).

Figura 14: Quadro teórico 2.



Fonte: elaborado pelo autor.

5.1 CORPUS DA PESQUISA

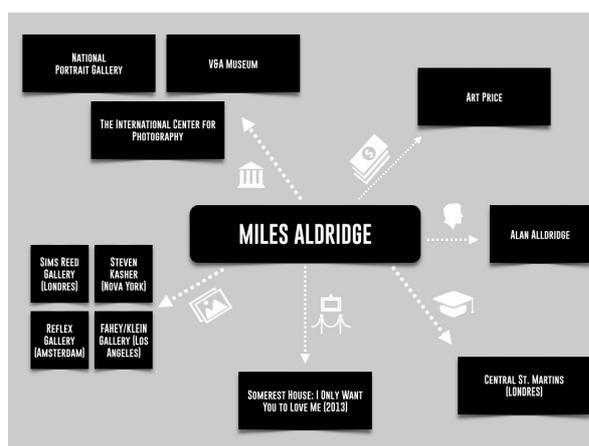
Resgatamos o conceito de *No Limits* (Marra, 2008) como esse momento em que o corpo na fotografia de moda é concretizado como objeto teórico e metodológico passível de gerar experimentações sobre sua própria condição, que está apto a produzir novas narrativas por meio de semioses diversas na semiosfera moda. O corpo da moda em *No Limits* compreende múltiplos direcionamentos na composição textual no que diz respeito a sua condição de elemento central que apresenta e representa a moda na linguagem fotográfica. Para tanto, entendemos que o estilo denominado *No Limits* é bastante representativo dessas irregularidades, descontinuidades e até imprevisibilidades no sistema em estudo e, assim, pode ser o parâmetro inicial para o recorte do *corpus*. Nesse sentido, nosso *corpus* de pesquisa se delinea a partir de imagens as quais acreditamos se concretizar nessa conjuntura, em um momento em que a fotografia de moda se cruza com diversas disciplinas, como as artes visuais, principalmente, a fim de produzir essas experimentações. Como ponto inicial para um recorte do *corpus*, nos valemos de Marra (2008), que nos indica que essas operações ficam em voga a partir dos anos 90, o que direciona nosso olhar para produções mais contemporâneas. Precisamos observar

novamente que nosso foco nessas fotografias de moda são as corporalidades que se compõem a partir de rupturas de sentidos em relação com o eixo hegemônico de apresentação nessas imagens. Assim, nos interessa como o corpo da moda é apresentado nessas fotografias. Outro critério de seleção foi o de editoriais publicados em revistas de moda, tendo em vista que eles trazem uma composição de textos fotográficos que podem ser entendidos como uma pequena narrativa sobre um determinado assunto; esse argumento será desenvolvido mais adiante. Portanto, fica claro que nosso *corpus* deve fazer parte de alguma publicação da ordem do *fashion* para estar ancorado no campo moda, no entanto, isso serve apenas como condição embrionária para construirmos nosso objeto empírico final. Até esse ponto, podemos defender que nosso *corpus* de pesquisa se formará por fotografias, previamente publicadas em alguma revista especializada e que diacronicamente estejam alinhadas com a conjuntura *No Limits*, isto é, imagens fotográficas contemporâneas. Trabalharemos com imagens publicadas a partir de 2010 até o presente período de escrita dessa pesquisa, por acreditarmos que a conjuntura *No Limits* atinge maior excelência nos últimos anos em decorrência da cultura se mostrar mais dinamizada em função das diversas possibilidades de retroalimentação, como por exemplo: as mídias digitais, o avanço das particularidades técnicas dos equipamentos e *softwares* de edição e um forte apelo dado pela própria indústria da moda à fotografia para competir com a grande oferta da cultura visual contemporânea.

Mencionamos anteriormente um dos pontos importantes o qual estaremos vislumbrando na análise - visto que os domínios analíticos propostos metodologicamente requerem tal condição - é o estilo criativo adotado na imagem, e mais substancialmente, nas corporalidades. Isso nos ajuda a refletir sobre a correlação com a arte que se constitui nessas imagens. A arte e sua sistemática estão intimamente ligados aos anseios dessa investigação, e, por mais que esse trabalho não esteja sob a égide desse campo de conhecimento, nos colocamos a favor de uma transdisciplinaridade que vem a enriquecerem nosso pensamento. As ideias de Lotman (1978) em relação ao texto artístico desenvolvidas brevemente no capítulo 2 nos ajudam a pensar essa tipologia textual em relação com as lógicas da imprevisibilidade e irregularidade, isto é, no deslocamento dos códigos desses textos que vão se sobrepondo uns aos outros, os quais geram rupturas e tensionamentos de sentidos, que se abrem a novos espaços de criação. Isso reforça nosso posicionamento em fazer essa aproximação do nosso *corpus* de pesquisa com o campo da arte. Inspirados nessa reflexão é que também estabelecemos que trabalharemos com o critério de autoria, isto é, as imagens do *corpus* devem pertencer a fotógrafos de moda contemporâneos que atuem sob a conjuntura *No Limits*. Contudo, quais critérios necessários

para determinar quais das múltiplas opções de profissionais empenharemos? Por um lado, a esfera mercadológica do nosso objeto não pode ficar em segundo plano, devemos estar atentos a produções e a profissionais de expressividade no campo da moda. Por outra via, complementarmente assinalamos outro critério que envolve o raciocínio feito até aqui: nos dedicaremos à obra de profissionais os quais estejam correlacionados com o sistema da arte, isto é, que tenham em sua trajetória pontos de contato com a arte e sua dinâmica. Essa decisão não só nos ajuda nesse recorte, mas também eleva as potencialidades daquilo que estamos buscando investigar nos textos fotográficos produzidos por esses fotógrafos²¹. Propomos trabalhar com diferentes autores em cada editorial, na intenção de enriquecer as análises poéticas. Para tal, faremos um mapeamento²² dos pontos de contato dos fotógrafos selecionados com o sistema da arte ao modelo do quadro contextual a seguir^{23,24}:

Figura 15: Infográfico 1 - exemplo de pontos de contato com a arte.



Fonte: elaborado pelo autor.

²¹ Nota do autor: É sabido por nós que os fotógrafos não são os únicos responsáveis pela criação de uma imagem; produtores de moda, diretores criativos, *stylists*, *designers* e muitos outros profissionais estão envolvidos em grandes produções a nível das quais queremos nos empenhar; escolhemos nos ancorar no profissional da fotografia por estarmos nos reportando a essa linguagem. Nas análises tentaremos contemplar, nas relações contextuais, toda e qualquer informação sobre as produções escolhidas e que ajudem no entendimento de seus sentidos.

²² Esse mapeamento ocorrerá inspirado no trabalho realizado na disciplina *Relações Sistêmicas da Arte* ministrada pela Prof. Dr^a Maria Amélia Bulhões e cursada durante o percorrer deste curso de pós-graduação. O mapeamento dos pontos de contato leva em consideração importantes agentes que colocam em contato determinado objeto, obra ou artista com o sistema da arte, como, por exemplo: instituições de arte, representação por parte de galerias, relação com artistas do sistema, mercado de arte, formação artísticas, entre outros. Temos a consciência que essa linha de raciocínio feita por referida pesquisadora parte de uma herança de Pierre Bordieu, encontrada em obras como *A Produção da Crença* (2008), *A Economia das Trocas Simbólicas* (2011) e *As Regas da Arte* (2010), as quais tiveram seus textos debatidos e trabalhados na disciplina mencionada anteriormente e que inspira nosso mapeamento.

²³ As respectivas legendas relativas aos ícones do quadro encontram-se nos anexos deste trabalho.

²⁴ No infográfico com os pontos de contato com a arte, o nome do fotógrafo ocupa o centro da imagem e ao redor estão os outros elementos e agentes que contextualizam as relações do profissional com o campo da arte, como por exemplo: formação em escolas de arte, correlação com instituições do sistema da arte, conexões com o mercado e com outros artistas e assim por diante.

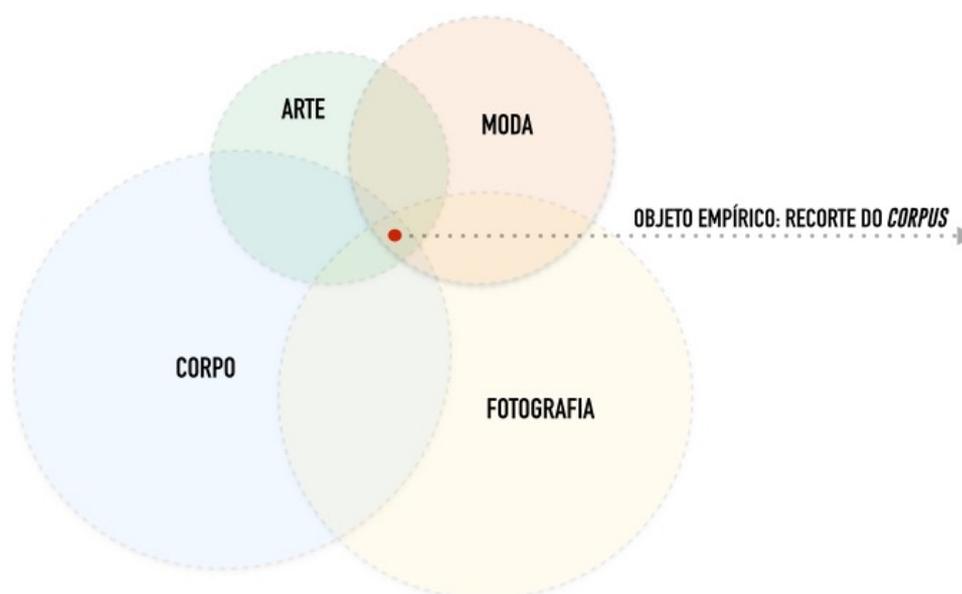
Outra decisão importante é sobre a unidade analítica; sabemos que as imagens criadas para a mídia especializada dificilmente são constituídas de apenas um fotograma isolado e sim de narrativas visuais. Fotogramas isolados são mais comuns em campanhas publicitárias e narrativas visuais do que em histórias de moda editorializadas. Esses editoriais de moda são conjuntos de imagens organizadas a fim de criar uma história, um imaginário, mostrando produtos editorializados - como está explícito no termo. Geralmente, os editoriais são pensados e roteirizados por um diretor criativo ligado à publicação que o veicula ou outro profissional criativo externo, e a seguir, é escolhido o fotógrafo que irá realizar a obra, assim como a equipe, *stylist* e outros profissionais. É comum em editoriais a presença de diversas peças de vestuário de diferentes estilistas e designers, os quais são agenciados mercadologicamente para constarem nos editoriais. De maneira alguma os objetivos mercadológicos estão sublimados, no entanto, são nos editoriais que vemos florescer operações mais criativas nas construções de sentidos. Por fim, nos empenharemos em trabalhar com essas narrativas visuais enquanto unidade analítica, em que buscaremos apreender para a análise tanto elementos de fotogramas específicos como os sentidos enunciados pelo conjunto visual. Outro aspecto morfológico deve ser delimitado aqui: todas as imagens devem estar em cores. Dessa maneira teremos um conjunto mais coeso para compor o *corpus*. Por último, prezamos ao menos a apresentação de um corpo-modelo ou indício de corporalidade em pelo menos um fotograma do conjunto das narrativas.

Assim, na operacionalização dessas análises, propomos dispor as imagens da seguinte maneira: 1. agrupar todas as imagens do editorial escolhido na página que precede a análise, no intuito metodológico de visualizarmos o conjunto, e exercer uma leitura dos sentidos apreendidos na perspectiva da narrativa que se engendra no conjunto; 2. Mesmo que estejamos a olhar o grupo complexo de imagens, estaremos atentos a informações e elementos mais pontuais de alguns fotogramas isolados, como se fossem pontos mais luminosos para nossa reflexão, circunstância que nos direciona a exibir alguns fotogramas isolados durante o processo de exame, enfatizando, assim, onde se mostram as rupturas de sentidos; 3. As demais imagens dos editoriais trabalhados estarão dispostas nos anexos do trabalho final, visto que analisar em detalhes a totalidade de imagens contidas nos editoriais não é adequado para o trabalho de dissertação; 4. Os editoriais completos estarão disponíveis também em um anexo multimídia disponível na última página deste trabalho.

As fontes desses materiais foram os portais das revistas especializadas, portais oficiais dos fotógrafos e portais oficiais especializados em informação de moda (ao exemplo do portal models.com²⁵). Sugerimos para este trabalho a análise de quatro (4) editoriais completos, cada um assinado por um diferente profissional selecionado a partir dos critérios expostos anteriormente, são eles: Tim Walker, David LaChapelle, Steven Klein e Miles Aldridge. Ao todo, reunimos 50 imagens pertencentes aos editoriais *Home Chic* (2011), *Bosched!* (2016), *Slow Burn* (2012) e *È Sempre Oggi* (2017).

Retomando, portanto, nosso percurso até a delimitação do *corpus* final, nos propusemos a trabalhar com imagens fotográficas de moda contemporâneas, as quais estejam sob a conjuntura *No Limits*, devidamente publicadas na mídia especializada, realizadas por fotógrafos os quais tenham relações sistêmicas com a arte. Além disso, prezamos pela unidade analítica do conjunto editorial, em que esses textos estejam apresentados em cores e que possamos visualizar indícios de corporalidades. A seguir ilustramos as esferas as quais permeiam nosso *corpus* empírico e sua correlação e inserção nesses territórios.

Figura 16: Infográfico 2 - posição do *corpus*.



Fonte: elaborado pelo autor.

²⁵ Disponível em: < <https://models.com> >. Acesso em: 03 mai. 2017

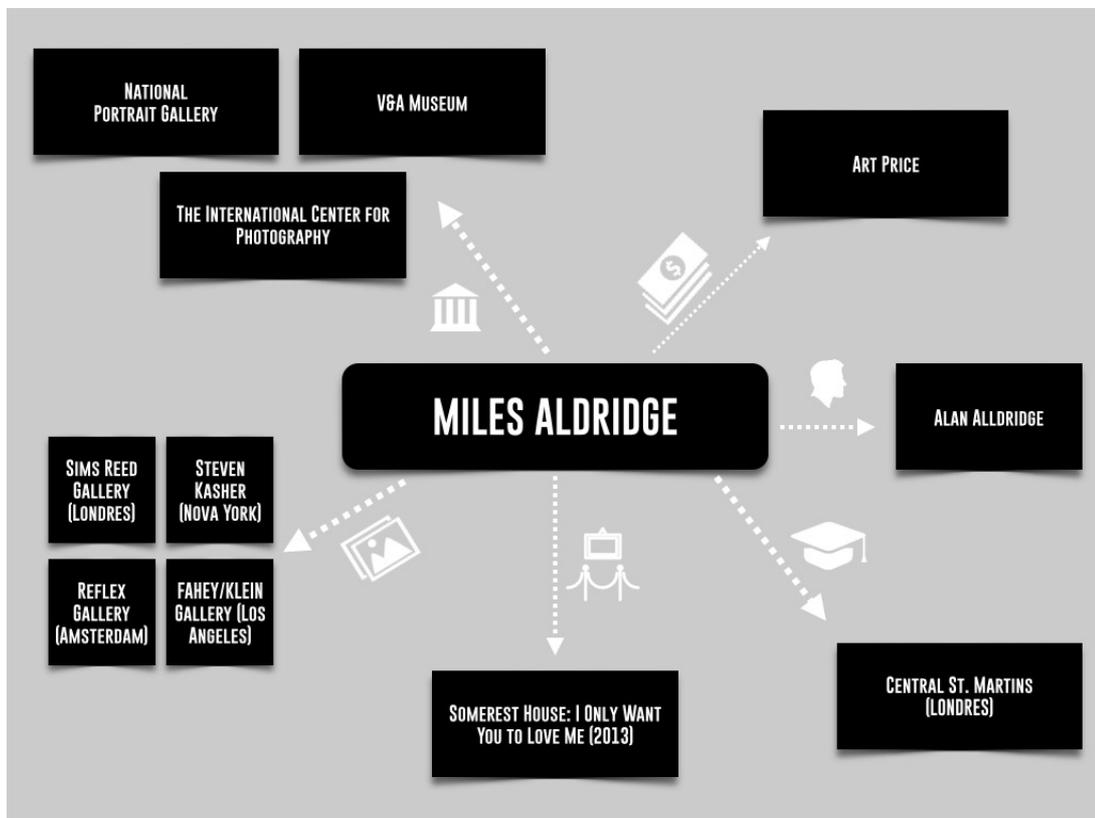
6 CORPOS SEM LIMITES: RUPTURAS DE SENTIDOS NA IMAGEM DE MODA CONTEMPORÂNEA

Para darmos continuidade à investigação, nos dedicaremos agora às análises dos editoriais conforme os procedimentos metodológicos expostos no capítulo anterior. Por uma maior fluidez de nosso pensamento, os textos de análise serão apresentados de forma contínua, não nos detendo em separar os domínios analíticos em blocos - com exceção das relações contextuais, que acreditamos ser uma maneira acolhedora de introduzir o universo que compõe cada editorial. Na sequência, nos concentraremos nas produções *Home Chic* de Miles Aldridge; *Bosched!* de Tim Walker; *Slow Burn* de David LaChapelle e *È Sempre Oggi* de Steven Klein.

6.1 HOME CHIC POR MILES ALDRIDGE

6.1.1 Relações Contextuais

Figura 17: Infográfico 3 - pontos de contato de Miles Aldridge com o sistema da arte.



Fonte: elaborado pelo autor.

Miles Aldridge é um fotógrafo londrino com forte atuação na contemporaneidade em editorias para revistas como *Vogue Itália* e *W Magazine*, conhecido também por suas contribuições em campanhas para grandes grifes da moda como Giorgio Armani e Yves Saint Laurent. Seus trabalhos são dotados de uma perfeição formal, utilização de cores saturadas e narratividades que colocam em xeque algumas prerrogativas da moda, como as ideias de sucesso e beleza feminino. Ao averiguarmos os pontos de contato com a arte que o profissional constrói não podemos deixar de notar que seu pai, Alan Aldridge é um consagrado ilustrador e designer gráfico, responsável por capas de álbuns de músicos como a banda *The Who* e pelo design da marca *Hard Rock Cafe*. A trajetória do fotógrafo também conta com formação artística na Central Saint Martins da UAL (*University of the Arts London*)²⁶. Destacamos aqui, mais proeminentemente, a aquisição de imagens produzidas por Aldridge para o acervo de museus como Victoria & Albert Museum (Londres), *National Portrait Gallery* (Londres) e *International Center for Photography* (Nova Iorque). Além disso, outro importante ponto de contato com o sistema da arte é o fato do fotógrafo ser representado por galerias no mundo todo, sublinhando aqui *Reflex Gallery* (Amsterdã), *Steven Kasher Gallery* (Nova Iorque) e *Sims Reed Gallery* (Londres). Ademais, Miles Aldridge é um nome recorrente em curadorias de grandes exposições, sejam coletivas ou individuais. Sua maior e mais famosa exposição até agora diz respeito à mostra na *Somerset House* em Londres, chamada *I Only Want You To Love Me* (2013). Ao fazermos esses levantamentos, destacamos a regularidade com que Aldridge têm suas obras exibidas em exposições de arte, não sendo possível aqui esgotar essas aparições uma a uma. Notamos que há uma ligação direta do fotógrafo com instâncias da arte como também do mercado, uma vez que há representação em galerias, com instituições muito centrais no sistema arte, formação artística e principalmente, participação em exposições que acontecem sob os limiares do território artístico. Essa trajetória certamente concede ao profissional maior respaldo para construir trabalhos mais experimentais num sistema como a moda, visto que os dois sistemas estão intimamente em retroalimentação.

²⁶ Disponível em <<https://www.artsy.net/artist/miles-aldridge>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

6.1.2 *Home Chic*

Figura 18: Montagem editorial *Home Chic*



Fonte: Miles Aldridge. Vogue Itália, outubro de 2011.

O editorial intitulado *Home Chic* foi publicado originalmente na edição de outubro de 2011 da Vogue Itália. O trabalho é composto por 5 fotogramas dispostos no formato horizontal, todos coloridos e apresentando a modelo Ruby Aldridge - a qual é irmã do fotógrafo - protagonizando as narrativas dessa obra. *Home Chic* tem Cathy Kasterine como editora de moda e *stylist*, além de outros profissionais²⁷ que contribuem para a obra de Aldridge. De antemão, podemos afirmar que esse trabalho do fotógrafo é notório e se faz presente em diversas exposições²⁸ em museus e galerias, além de ser reproduzido em buscas nos portais especializados de imagens e especificamente de imagens de moda. Algumas imagens desse trabalho já foram expostas, inclusive, em território nacional no ano de 2015 na exposição denominada *A Dazzling Beauty* que ocorreu na instituição Oca do Ibirapuera e reuniu um

²⁷ Miles Aldridge - Fotógrafo / Cathy Kasterine - Editora de moda/Stylist / Kerry Warn - Hair Stylist / Mary Jane Frost - Makeup Artist/ Andy Hillman - Set Designer / Ruby Aldridge - Modelo. Fonte: <https://models.com/work/vogue-italia-home-chic>. Acesso em 14.04.2017.

²⁸ Como já mencionamos anteriormente, a mais notória diz respeito à exposição chamada *I Only Want You To Love Me* (2013) exibida de junho a setembro do referido ano na instituição Somerset House em Londres. Mais informações disponíveis em <http://www.stevenkasher.com/artists/miles-aldrige>. Acesso em 29.04.2017.

conjunto de 50 imagens do fotógrafo, entre elas, algumas retiradas do editorial que aqui estamos abordando. Nessa ocasião, diante da repercussão sobre a exposição, alguns portais nacionais produziram matérias e entrevistas que aqui contribuem para pensarmos o contexto do texto fotográfico. Em matéria publicada na Folha de São Paulo²⁹ e contendo uma pequena entrevista com Miles Aldridge, conseguimos vislumbrar o aspecto temático que envolve o conjunto da obra do fotógrafo; assinada pelo colunista Pedro Diniz, a matéria inicia com a seguinte proposição:

Miles Aldridge é um fotógrafo de moda por definição. Mas ao contrário do que o título possa supor - o de um profissional que registra modelos empunhando bolsas e vestindo com o único intuito de vendê-las -, esse inglês de 51 anos usa a beleza fria das modelos para mascarar um inconformismo com o sistema da moda que é raro de se ver na indústria da costura (DINIZ, 2015).

Além dessa introdução instigante, na breve entrevista que é transcrita pelo colunista, podemos nos deparar com declarações de Aldridge em que o próprio revela trabalhar com padrões distantes “do ideal de beleza Vogue” e que explora a “insatisfação com o feitiço vendido pela indústria da moda” (ALDRIDGE *apud* DINIZ, 2015). Nesse texto também temos informações de que o fotógrafo se inspira em outros fotógrafos, cineastas e artistas para compor sua estética, entre eles Richard Avedon, David Lynch e Federico Fellini.

Devemos ressaltar que esse editorial foi publicado na versão italiana da revista Vogue, que, embora ainda esteja sob o selo editorial da *Condé Nast International*, é conhecida por permitir uma abordagem mais excêntrica acerca das ideias do mundo *fashion*, explorando nuances que beiram o choque e a provocação³⁰. Esse fato é importante para rascunharmos algumas primeiras reflexões: podemos inferir que esse editorial se encontra publicado em uma revista de grande renome e circulação, a qual entendemos estar posicionada no centro da semiosfera da moda (SC). Todavia, partindo da particularidade de uma maior permeabilidade nas fronteiras (SC) dessa específica revista, permitindo que textos com maior carga experimental sejam veiculados, os quais geralmente estão mais afastados do centro da semiosfera sob o viés hegemônico da marca Vogue. Por outro lado, ambivalentemente, acreditamos que tal permeabilidade só é concebida para atores e agentes que também já se

²⁹ DINIZ, Pedro. **Oca abre exposição com moda surreal do fotógrafo Miles Aldridge**. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1694748-oca-abre-exposicao-com-moda-surreal-do-fotografo-miles-aldridge.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

³⁰ MAILONLINE (Uk) (Ed.). **Bella Italia: a look into the why Italian Vogue is still on top**. 2007. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-482211/Bella-Italia-look-Italian-Vogue-top.html>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

encontram mais ao centro do sistema, como é o caso de Miles, visto nosso mapeamento de suas relações com instituições de arte.

Ainda pensando nessas relações contextuais dessa obra, percebemos que há um grande influxo de textos que convergem e se amalgamam em um texto bastante complexo. Diante do texto fotográfico, isto é, da imagem materializada e publicada, percebemos o cuidado com outras dimensões que se sobressaem ao texto vestimenta em si. Podemos ver isso no vídeo de *making of* disponibilizado pelo próprio portal da Vogue Itália³¹ em que o cuidado meticuloso com o *set* de produção demonstra que o cenário é um forte componente do trabalho, assim como as posturas e articulação da modelo com esse pano de fundo transparecem ser relevantes na obra, corroborando nesse caso, para aquilo que estaremos examinando aqui: o texto-corpo que está agregado ao texto fotográfico de moda.

Figura 19: *Home Chic*, por Miles Aldridge. Nessa imagem do editorial o cuidado meticuloso com o cenário demonstra a sua importância enquanto elemento competitivo da imagem.



Fonte: Miles Aldridge. Vogue Itália, outubro de 2011.

³¹ VOGUE ITÁLIA (Itália). **Home Chic**. 2015. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/magazine/fashion-stories/2011/10/home-chic->>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

6.1.3 Sonhos Cromáticos e Expressões Vazias: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo.

Home Chic não nos apresenta, à primeira vista, grandes distorções morfológicas no que tange a sua materialidade e virtualidade fotográfica. As imagens são dispostas no formato industrial horizontalizado e o modo de configuração de planos, ângulos e enquadramentos segue o sistema modelizante da fotografia. Sabemos, também por meio de afirmação concedida na matéria que abordamos anteriormente, que o fotógrafo - de maneira geral - não se utiliza da ferramenta Photoshop para operar alterações no corpo de suas modelos, utilizando o software, no entanto, para potencializar elementos cromáticos e de iluminação das imagens. No editorial aqui colocado em questão, essa nuance fica bastante evidente. O trabalho com as cores - na sua maioria em blocos de cor primárias como o vermelho, amarelo, azul, e também o verde - parece ser um elemento primordial que não só uniformiza a narrativa visual como também ressalta uma estranha artificialidade. Esse jogo cromático aparece também na moda vestida, que ora reforça as formas longilíneas da modelo e ora aparece sob vestidos com corte geométrico e comportado. Isto é, estamos diante de uma construção muito nítida, de um mundo e de uma personagem que existe somente nesse universo paralelo proposto e concebido por Miles Aldridge e sua equipe. A modelo e sua existência nesse cenário artificial e colorido prevalecem somente dentro desse texto, e esse mundo paralelo, conforme já nos havia elucidado Marra (2008), fica preeminente com o trabalho ostensivo nas cores, provoca o observador a se distanciar de uma realidade verossímil e a adentrar em outros elementos que compõem a imagem, como a postura e a expressão facial de Ruby Aldridge. Ainda sobre a apreensão de sentidos pela via cromática, a utilização de tons esverdeados sobrepostos ao corpo da modelo em um dos fotogramas (Imagem 10) nos causa estranheza e denuncia ao espectador que há algo incomum. Esse aspecto projeta os sentidos em uma dimensão avessa à pura apresentação da moda vestida e que é catalisada de antemão pelas tonalidades mais frias que são apresentadas nessa específica imagem. A composição da imagem segue um padrão bastante tradicional, embora notemos o cuidado, também, em aspectos compositivos que glorificam a geometrização, conduzindo um certo sentido de ordem e rigor formal que apontam suas linhas de fuga para a expressão facial e expressão corporal da modelo.

Figura 20: *Home Chic*, por Miles Aldridge. Nessa imagem os tons esverdeados causam estranhamento na composição da cena.



Fonte: Miles Aldridge. *Vogue Itália*, outubro de 2011³².

Dado este raciocínio, o corpo parece ganhar centralidade na leitura da imagem. A narratividade encontra sua força na componente teatral da modelo, tanto em sua postura como em sua revelação facial. Ruby Aldridge vai ao encontro de muitos padrões os quais bem havia notado Villaça (2011): é uma mulher branca, de corpo longilíneo, jovial e que se apresenta com cabelos loiros artificiais - reforçando o padrão caucasiano - e maquiagem impecáveis. Contudo, o que nos salta eminentemente aos olhos é a constituinte emocional que emana a modelo. Percebemos uma mulher produzida primorosamente com um figurino que remete à assepsia e estética da vida doméstica modelizada na cultura dos anos 60, que beira a perfeição dos ditames de beleza do contemporâneo e que certamente funciona como ótimo manequim para as criações de moda que está vestindo, no entanto, a combinação de gestos, posturas e expressão facial ressaltam uma inquietude e perturbação iminentes que deixam antever uma mulher fora do controle emocional no universo em que está inserida. Tal característica nos remete à Le Breton (2016), pois nessas imagens a expressividade mostrada parece estar deslocada da gama de

³² VOGUE ITÁLIA (Itália). **Home Chic**. 2015. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/magazine/fashion-stories/2011/10/home-chic>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

variações que estão modelizadas pela moda. Isso nos remonta também ao que dizia Marra (2008) com seu *efeito comportamento*, isto é, a partir do corpo físico da modelo explorado na imagem, o ser psicossocial de sua personagem é também colocado em evidência e, nessas imagens, o que visualizamos é um modo de ser controverso àquele bem-disposto e submisso das imagens de moda hegemônicas. Na esteira do que diz Marra (2008) com o *efeito corpo*, o que podemos apreender dessas imagens a partir da gesticulação é o enrijecimento da expressão facial, da pose e das posturas, a forma como o corpo é trabalhado na ordem geométrica, e o como é envolvido pela roupa; isso nos estimula a pensar que esse pode ser um exemplo de uma moda que quer sufocar o corpo como havia proposto Denizard (*apud* VILLAÇA, 2011), constrói uma espiritualidade perturbada, apática, e oprimida que se reflete nas feições da modelo.

Não há grandes rupturas morfológicas no que tange os aspectos da linguagem fotográfica, a iluminação artificial preenche bem todo o quadro, corroborando para uma nitidez elevada e imagens devidamente bem focadas. As lentes utilizadas e distâncias focais operadas também não causaram distorções no quadro compositivo. Por outro lado, todo esse esmero técnico reforça a artificialidade do projeto criativo e ajuda a projetar as atenções para as inquietações em relação à corporalidade do editorial.

Em *Home Chic* a primeira impressão é a reprodução de elementos já muito modelizados (SC) no centro da semiosfera moda, como a estereotipização de modo de condutas próprios do mundo feminino no que tange a sua atuação no âmbito doméstico de uma perspectiva mais hegemônica no sistema cultural. Contudo, num olhar mais apurado, esses aspectos posturais e expressivos que estamos observando delatam uma insatisfação com a ambiência doméstica em que a modelo se encontra, aspecto que nos faz entender que esses elementos domésticos na imagem estão postos como analogias das prerrogativas tão projetadas nas semioses da moda. Ora, o mundo colorido, vibrante e de beleza artificial - cunhado com tamanha perfeição para esse editorial - não parece mais pleno no âmbito dessas narrativas. O corpo não parece mais demonstrar docilidade com a sua domesticação *fashion*.

Numa primeira camada de sentido então, visualizamos a reprodução dos padrões físicos da modelo, o cuidado técnico com os elementos que compõem as imagens, a moda vestida é bem aparente, os enquadramentos são verossímeis e reforçam uma leitura perspectiva hegemônica da cena. Já numa segunda camada de sentido, podemos notar propositalmente no

projeto criativo de Miles Aldridge que recupera uma modelização estilística dos anos 60 e a condiciona de maneira artificial em um cenário simulado que nos causa estranheza.

No entanto, percebemos uma terceira camada de sentido que vai além da ruptura-estranheza já esperada num grande projeto editorial. Ambientado em um sonho cromático, certamente encontramos no texto-corpo o questionamento sobre esses modos de ser da moda, os quais geram imprevisibilidades e irregularidades para um objeto que está, por vezes, veladamente, mas inerentemente servindo aos propósitos comerciais deste sistema. Vemos um corpo envolvido pela moda que se encontra frustrado, e nessa via, a moda que quer “domesticar” e padronizar modos de ser não alcança mais o seu objetivo. O cinetismo, falta de dinamismo e de actorialidade da modelo (OLIVEIRA, 2008) nos remontam a essa componente expressiva que subverte um modo de ser da moda, pois, essa mesma moda que está sempre em busca do avanço, da novidade e do movimento, não condiz com tamanha falta de entusiasmo que conduz a égide narrativa desse editorial. Parece haver uma certa fixação na componente temática do doméstico nesse trabalho, em que o objeto domesticado - o ser que veste a moda artefato, isto é, o corpo que junto a ela se significa - afigura uma desordem com o objeto que o civiliza - o sistema moda. Os elementos cenográficos que remetem a essa pseudo-docilização como as louças, os utensílios e os produtos de higiene encontram-se, pois, desarranjados e fragmentados; indicam uma irregularidade no sistema que tenta exercer controle e que junto a carga psicossociológica representada pela modelo nos permite visualizar o desmantelamento, a emanação da inconformidade. As rupturas de sentidos se mostram nessa incongruência entre uma domesticação apresentada como ainda normalizada e a insatisfação corporal.

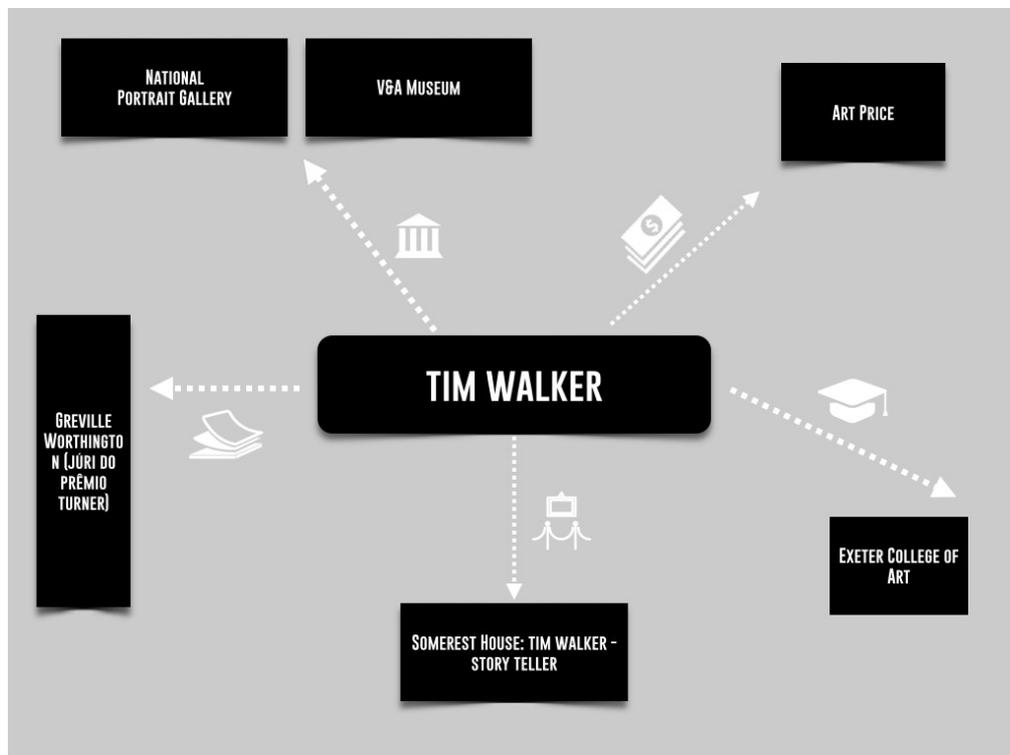
Numa leitura mais global desses textos fotográficos, e colocando o olhar sob o elemento corpo, ficam evidentes sensibilidades carregadas de juízo crítico e que parecem só se realizar num momento de tamanha inflexão da fotografia de moda enquanto objeto indispensável na e da cultura das mídias. O corpo torna-se crítico por não corresponder ao aspectos expressivos de sucesso e disposição modelizados nas visualidades da moda. Mais do que isso, parece criticar certa coercitividade (vistas a padronização da modelo enquanto seu físico e a perfeição formal do ambiente) imposta pelo sistema moda, que, na sua tentativa frustrada de domesticar os corpos dessa narrativa, se desconfigura, se apresenta conotativamente por meio dos objetos quebrados e fragmentados; causa também uma descontinuidade e imprevisibilidade nos padrões narrativos a que comumente estão submetidas as corporalidades do *fashion*. Ou seja, por estarmos tão familiarizados com certas modelizações (SC) de glamour, beleza e comportamento

introjetados no sistema moda e particularmente mais visíveis na fotografia, é que um texto como *Home Chic* causa irregularidades e descontinuidades nas semioses de um corpo que até poderia estar sob a matriz coercitiva da moda, mas até então não o demonstrava em sua visualidade.

6.2 BOSCHED! POR TIM WALKER

6.2.1 Relações Contextuais

Figura 21: Infográfico 4 - pontos de contato de Tim Walker com o sistema da arte.



Fonte: elaborado pelo autor.

Tim Walker é um renomado fotógrafo britânico que tem trabalhos publicados em importantes publicações de moda como as versões britânica e italiana da revista *Vogue*, *W Magazine* e *Love Magazine*, além de assinar campanhas para grifes famosas como Yohji Yamamoto, Guerlain e Dior. Devemos salientar desde já que Walker também tem formação na área criativa, tendo cursado *Photography and Art* na Universidade *Exeter Art College* entre 1991 e 1994, período em que trabalhou como assistente do lendário fotógrafo norte-americano

Richard Avedon em Nova York³³. O britânico é nome recorrente em exposições em instituições e galerias de arte. 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* (2008), uma exposição homônima ocorreu no Design Museum em Londres. Já em 2012, para acompanhar a publicação *Storyteller* (2012), a exibição na *Somerset House* em Londres foi sua maior como artista solo, ocasião em que muitos dos objetos cênicos usados nas imagens foram também expostos junto às fotografias³⁴. Além disso, as instituições *The Victoria & Albert Museum* e o *National Portrait Gallery*, em Londres, contêm fotografias de Tim Walker em suas coleções permanentes. Walker é lembrado na fotografia de moda por seus cenários extravagantes e motivos românticos. 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. So what you’re trying to do in this fake world is to make a real moment happen by installing genuineness into the artifice” (WALKER, 2012, p. 26)³⁵. Na compilação *Storyteller* – que no próprio título já alude à contação de histórias e à narratividade –, Tim faz diversas declarações em que deixa claras muitas de suas inspirações 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 em suas produções (WALKER, 2012, p. 144). O fotógrafo ainda consta com trabalhos disponíveis no acervo do portal *Art Price*, o que nos comunica que também se movimenta no mercado de arte. A crítica de arte, do mesmo modo, parece estar atenta ao trabalho de Walker; o crítico e colecionador de arte Greville Worthington, o qual já foi jurado do Prêmio Turner³⁶, reconhece o trabalho do fotógrafo na relação com a arte pictórica e também sua pré-disposição a uma leitura que vai além dos códigos da moda³⁷.

³³Disponível em: <<https://www.timwalkerphotography.com/biography/>>. Acesso em 10 de Jan. de 2018.

³⁴ Disponível em: <<http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG9571172/Tim-Walkers-thrilling-fashion-photographs-go-on-show.html>>. Acesso em 10 de Jan. de 2018.

³⁵ Tradução livre: “Quando você é um fotógrafo de moda, tudo é elaborado desde o início. Nada é real. Então o que você está tentando fazer neste mundo falso é fazer um momento real acontecer, instalando a autenticidade no artifício”.

³⁶ Tradicional premiação anual britânica para artistas visuais com menos de 50 anos.

³⁷ “Viewers will be drawn in to meticulously crafted scenes, otherworldly landscapes which reveal Tim’s regard for British painters such as Eric Ravilious and Paul Nash. His seductive images demand to be read as more than fashion” (WORTHINGTON, Greville, 2018). Disponível em: <<https://www.michaelhoppengallery.com/artists/102-tim-walker/overview/>>. Acesso em 10 de Jan. de 2018.

6.2.2 *Bosched!*

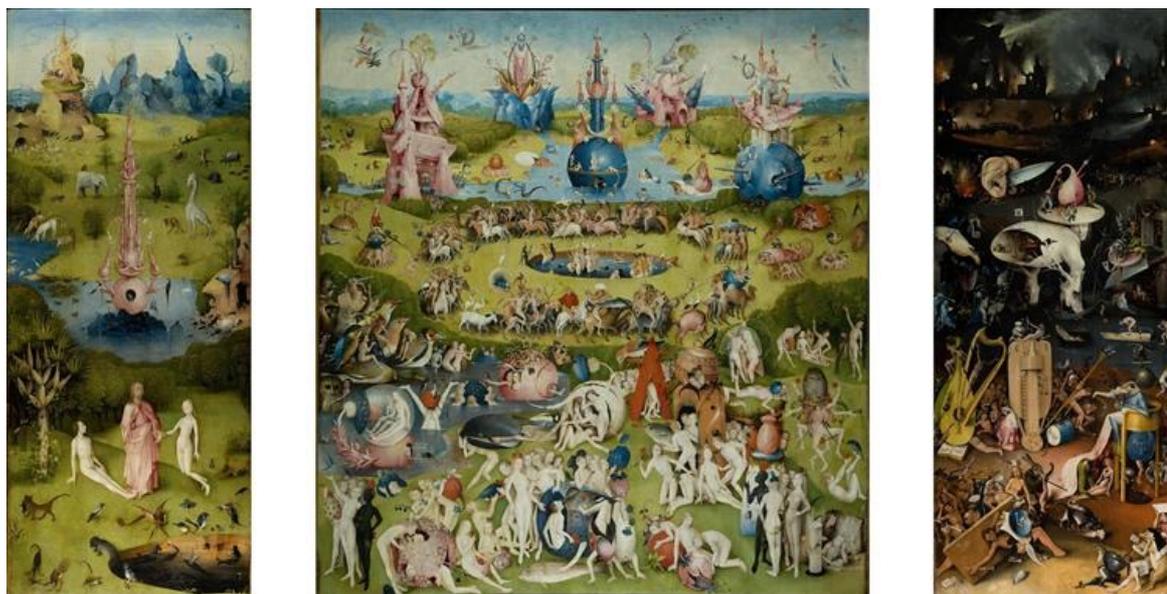
Bosched! é o notório editorial escolhido para nossa análise publicado pela primeira vez na edição de primavera/verão de 2016 da revista britânica *Love Magazine*. O conjunto de 24 fotografias no formato horizontal e vertical formam o corpo do editorial. As imagens são inspiradas nas obras do pintor do século XV Hieronymus Bosch (1450-1516), artista que tinha iconografia voltada para o fantástico, para tentações mundanas e temáticas do prazer, do hedonismo e de sensações transcendentais. As obras de Bosch são conhecidas por apresentar conotação moralizante, os pecados e os temores de ordem sacra que afligiam o homem do referido século³⁸. O editorial *Bosched!* é inspirado principalmente na obra *The Garden of Earthly Delights* (1504) ou em seu nome traduzido para o português *O Jardim das Delícias Terrenas* (Figura 22)³⁹. Não seria possível aqui deliberarmos sobre a riqueza semântica que tal obra tem, pois são tamanhos os elementos que remetem à já relatada temática moralizante medieval, ao desejo carnal e elementos dicotômicos do bem e do mal como o céu e o inferno. Em nossa análise, por outro lado, estaremos comprometidos com o conteúdo visual apresentadas nas imagens fotográficas de Walker e, desse modo, ao notarmos referências diretas ao pintor medieval, e que interfiram nos sentidos por nós apreendidos, deixaremos claro no texto. *Bosched!* tem o *styling* feito por Katie Grand com a maioria das peças da coleção de alta costura da *maison* Valentino. Shona Heath assina o design da cenografia e também alguns dos figurinos⁴⁰.

³⁸ Disponível em: <https://www.hieronymus-bosch.org/> / Acesso em 05 de Fev. de 2018.

³⁹ Além dessa referência visual, percebemos algumas heranças pictóricas de outros artistas como Botticelli (1445-1510) e sua icônica obra *O Nascimento de Vênus* (1485), assim como também de artistas do medievo como Rogier van der Weyden (1400-1464) e Jan van Eyck (1390-1441).

⁴⁰ Tim Walker - Fotógrafo / Katie Grand - Stylist / Malcolm Edwards - Hair Stylist / Sam Bryant - Makeup Artist / Shona Heath - Set Designer / Anita Bitton - Diretora de casting / Rosie Vogel - Diretora de casting / Anna Cleveland - Modelo / Connor Newall - Modelo / Grace Bol - Modelo / Guinevere Van Seenus - Modelo / Jelle Haen - Modelo / Kesse Donkor - Modelo / Skye - Modelo / Yana Dobrolyubova - Modelo - Melanie Gaydos - Modelo / Fonte: <<https://models.com/work/love-magazine-bosched/>>. Acesso em 10 jan. 2018.

Figura 22: O Jardim das Delícias Terrenas (1504)



Fonte: wikiart.org. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/the-garden-of-earthly-delights-1515-7/>>. Acesso em 12 de Jan. de 2018.

Devemos dizer que o trabalho de Tim Walker já foi por nós pesquisado anteriormente⁴¹ sob outros aspectos e algumas impressões valem a pena serem retomadas: sabemos que o fotógrafo não é assíduo de intervenções na pós-produção nas imagens, sendo os objetos de cena artefatos produzidos especialmente para cada produção - eis a importância de sabermos que além desse trabalho constar com uma diretora cênica, os elementos colocados na imagem certamente têm um sentido enunciador que por nós deve ser analisado. Mais recentemente⁴², *Bosched!* está sendo exibido pela primeira vez em uma exposição⁴³ do museu holandês *Het Noordbrabants Museum*, instituição que também abriga em seu acervo obras do pintor medieval Hieronymus Bosch. As relações deste editorial com o campo da arte são indissociáveis: não somente pela retroalimentação sintática-visual do trabalho de Walker com Bosch, mas também por já estar circulando enquanto obra em instituições artísticas e no acervo de colecionadores de arte. Devemos estar atentos também ao contexto de publicação de *Bosched!*, pois, é sabido por nós que a publicação *Love magazine* abre maior espaço para produções mais experimentais

⁴¹ Trabalho de conclusão denominado “A fotografia de moda de Tim Walker: uma análise fotográfica à luz das expressões do surrealismo” defendido em 2014 sob orientação de Andrea Bracher, disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/110373>>. Acesso em 10 jan. 2018.

⁴² No momento da realização deste trabalho ainda está ocorrendo a exibição das obras.

⁴³ Disponível em: <<http://www.hetnoordbrabantsmuseum.nl/topmenu/english/exhibitions/tim-walker/>>. Acesso em 12 jan. 2018

quadro e que evocam os mais diversos sentidos. A moda vestida ora se trata da alta costura de Valentino (Figura 24), em que os corpos aparecem quase que completamente cobertos em vestidos que remetem à nobreza e à sobriedade, ora se trata dos pitorescos figurinos criados por Shona Heath em que chapéus, véus, gargantilhas e adereços transitam entre uma misticidade pagã e os signos do sagrado ocidental. O fato de estarem presentes figurinos em vez de somente peças assinadas por estilistas e grifes nos relata um primeiro deslocamento em relação a editoriais de moda, insinuando que o projeto criativo em si carrega mais peso visual do que a própria moda enquanto indumentária. As cores, materiais, e texturas das roupas parecem reforçar uma esfera de dicotomia da imagem: cores densas como o azul profundo, vermelho e preto em texturas lisas ou bordadas aparecem em contraste com figurinos alvos, fluidos, carregados de simbologia canônica. Ademais, em muitos dos fotogramas, vemos corpos que não apresentam moda alguma vestida e se apresentam nus. *Bosched!* dificilmente nos remeteria a um editorial de moda se o mesmo não tivesse sido publicado sob a forma editorializada da revista *Love Magazine*, nos remetendo a ser um trabalho de exercício puramente pictórico, visto sua visualidade excêntrica e o vestuário em segundo plano.

Figura 24: *Bosched!*, por Tim Walker. Figurino da alta costura da *maison* Valentino.



Fonte: Tim Walker. *Love Magazine* SS, 2016.

Portanto, uma vez que não é a moda vestida que protagoniza a cena, fica para nós evidente que as corporalidades são o objeto central que compõem e conduzem a narrativa desta obra. O editorial é carregado de uma performance ostensiva, os corpos se desdobram em poses, gestos e posturas que evocam uma narratividade teatral. Os corpos em *Bosched!* se amalgamam com os figurinos no desígnio da enunciação corpo vestido, mas neste trabalho o que nos parece ocorrer é o destaque do corpo enquanto enunciado (OLIVEIRA, 2008), isto é, os signos que ganham destaque nesta criação são os corpos que protagonizam cenas dignas de nos remontar ao universo pictórico de Bosch, nos lembrando do que dizia Marra sobre a capacidade da corporalidade de retomar gestos e posturas de determinada época ou período com o *efeito corpo* (2008). Além disso, a forte carga performativa também nos alude ao que dizia o autor italiano sobre o *efeito comportamento*: as expressões faciais são muito intensas, os gestos coreografados, as interações com os objetos cênicos são quase simbióticas, os corpos deixam de ser corpos estáticos e suas posturas reforçam o forte teor narrativo e fabuloso de cenas carregadas de cinética. O movimento acontece em diversos ritmos, tanto de dentro para fora das imagens, com linhas de fuga que tonificam os corpos (Figura 25), como no próprio interior das imagens, que vistas em conjunto, são muito convincentes em sua carga dramática: parecemos estar diante de um ritual ou de uma agregação onírica que se perpassa quadro a quadro diante dos olhos do espectador.

Figura 25: *Bosched!*, por Tim Walker. Composição complexa da cena.



Fonte: Tim Walker. Love Magazine SS 2016.

Há uma estranha ambivalência em relação aos corpos apresentados; por um lado, seguem padrões já muito bem modelizados pelo sistema da moda, por se exibirem magros, jovens, longilíneos, por outro, nos rememoram os escritos de Tucherman (1999) sobre o corpo grotesco, vistos em posturas bizarras, ângulos de captura que os deformam, falta de cabelos etc. Em alguns dos fotogramas podemos encontrar a modelo Melanie Gaydos (Figura 26) que apresenta raras condições genéticas de pele e formação epitelial, além de sua parcial cegueira⁴⁴. Para o sistema modelizante da moda, essa é uma grande ruptura em relação aos padrões de saúde e beleza que imperam ao longo do tempo. Além disso, em algumas das imagens, podemos ver uma camada brilhosa (também na Figura 26) que confere um excesso, desloca o sentido da pele modelizada - lisa, bem tratada, macia - para uma pele pegajosa, com textura plastificada. Os corpos aparecem em muitas das imagens deformados pela distorção da lente grande angular, distorcidos em leve concavidades, jogados abruptamente para o primeiro plano da imagem, retorcidos e alongados a proporções irreais para o referente de primeiro de grau (Figura 27). Embora apareçam nus, não são corporalidades que evocam o desejo modelizado da moda de sensualidade, há uma ironia e exacerbação dos signos sexuais que dessemantizam e logo após ressignificam a carga libertina dos corpos. Ambiguamente, os objetos fálicos e que remetem tanto aos membros sexuais masculinos como aos femininos estão disseminados explicita ou implicitamente - como nas conchas em formato de vulva e ganchos -, nos informando que a carga erótica de tom grotesco é um dos componentes principais de *Bosched!*. Além disso, há pedaços fragmentados do corpo que permeiam o desenrolar da narrativa (Figura 28) e em determinada imagem específica, o fragmento ganha o centro do quadro em detrimento dos corpos “completos”.

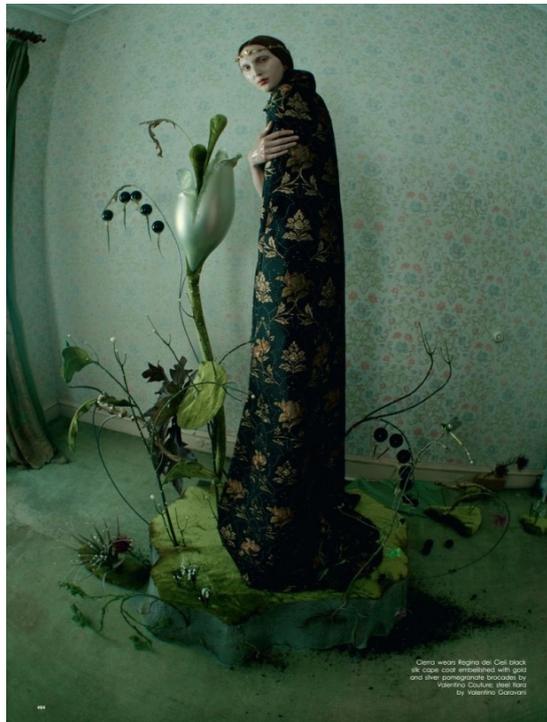
⁴⁴ Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_au/article/59g5qz/melanie-gaydos-story>. Acesso em 12 de Jan. de 2018.

Figura 26: *Bosched!*, por Tim Walker. Modelo Melanie Gaydos.



Fonte: Tim Walker. Love Magazine SS, 2016.

Figura 27: *Bosched!*, por Tim Walker. Lente grande angular distorce os corpos.



Fonte: Tim Walker. Love Magazine SS, 2016

Figura 28: *Bosched!*, por Tim Walker. Fragmentos de corpos aparecem no centro da cena.



Fonte: Tim Walker. Love Magazine SS, 2016

Os elementos cênicos também têm muita relevância sobre o que podem enunciar acerca dos corpos e muitos desses objetos são inspirados diretamente nos artefatos que são possíveis de se visualizar em *Jardim das Delícias Terrenas*. Os espelhos estão presentes em algumas das imagens (Figura 29) e nos remetem tanto a uma simulação, de um mundo duplicado, destituindo o caráter especular, por um lado (MACHADO, 2015), mas por outro ambigualmente reforçando uma fábula, um mundo ao revés que acontece apenas no interior das imagens. Os espelhos também ganham conotações distintas, por vezes são pequenos e frágeis, remontando a uma ideia de renúncia ao belo, ao padrão, e por outras ganha destaque, aprimorando o senso de fantasia, de construção do duplo, de fragmentação e onirismo. A presença de animais também é recorrente, serpentes nitidamente estão a servir como uma moral religiosa sobre os pecados carniais, enquanto as corujas em junção com chifres e adereços étnicos se referem a ritos de magia e de fabulação. As frutas, plantas e flores permeiam as imagens também remetendo

diretamente ao trabalho de Bosch, reforçando a carga erótica, dos prazeres mundanos, mas ao mesmo tempo se instituindo como um refúgio que pode tanto se tratar de uma alusão a gênese divina como a um calabouço que está a punir os corpos pelos deleites terrenos.

Figura 29: *Bosched!*, por Tim Walker. Presença de espelhos no espaço cênico.



Fonte: Tim Walker. Love Magazine SS, 2016.

Quanto aos elementos da linguagem fotográfica de *Bosched!* devemos dizer que pouco se mantém daquilo que está mais ao centro da semiosfera (SC) no que diz respeito ao fotográfico na moda, fazendo deste trabalho bastante fronteiro (LOTMAN, 1996). As composições são complexas, o preenchimento do quadro é retomado de diferentes pesos visuais que se intercalam e o olho enunciador é multiplicado diante de tamanha euforia óptica. As lentes utilizadas são em sua maioria grande angulares, lentes bizarras (MACHADO, 2015) que

distorcem as proporções e colocam o primeiro plano e o plano de fundo em destaque, causando estranhamento e perturbação (Figura x). O uso de lentes grandes angulares de certa forma é recorrente na semiosfera da moda, mas neste caso esta operação está sendo exacerbada para amplificar o teor transcendental das imagens. A iluminação é ambígua, ajuda a retomar a dicotomia bem e mal, com fotogramas austeros e sombrios em contraponto a imagens em tons claros e purificados, ora ajudando na profundidade de campo, ora reforçando o mistério e a componente macabra que certamente vem de inspiração da obra de Bosch.

Figura 30: *Bosched!*, por Tim Walker. Distorções causadas pelo uso da lente grande angular.



Fonte: Tim Walker. Love Magazine SS, 2016.

Numa interpretação em níveis de sentidos, a primeira camada é ínfima: pouco se mantém daquilo que está modelizado no sistema da moda. O editorial apresenta corpos jovens e magros, a maioria brancos e longilíneos, há dois modelos negros, Kesse Donkor e Grace Bol. Já em uma segunda camada de sentido, os elementos técnicos da linguagem fotográfica se encaminham para propor esse ambiente pictórico retomando a arte de Bosch e acrescentando características contemporâneas e da própria técnica fotográfica; para isso são usadas as lentes bizarras, as composições de difícil inteligibilidade, a distorção das linhas de fuga e, ocasionalmente, a distorção das formas corporais podem gerar fissuras no espectador das imagens. Além disso, a presença da modelo Melanie Gaydos e sua visualidade incomum, entre outros elementos, causa surpreendente fascínio e deslocamento com o que estamos acostumados a ver nas produções *fashion*.

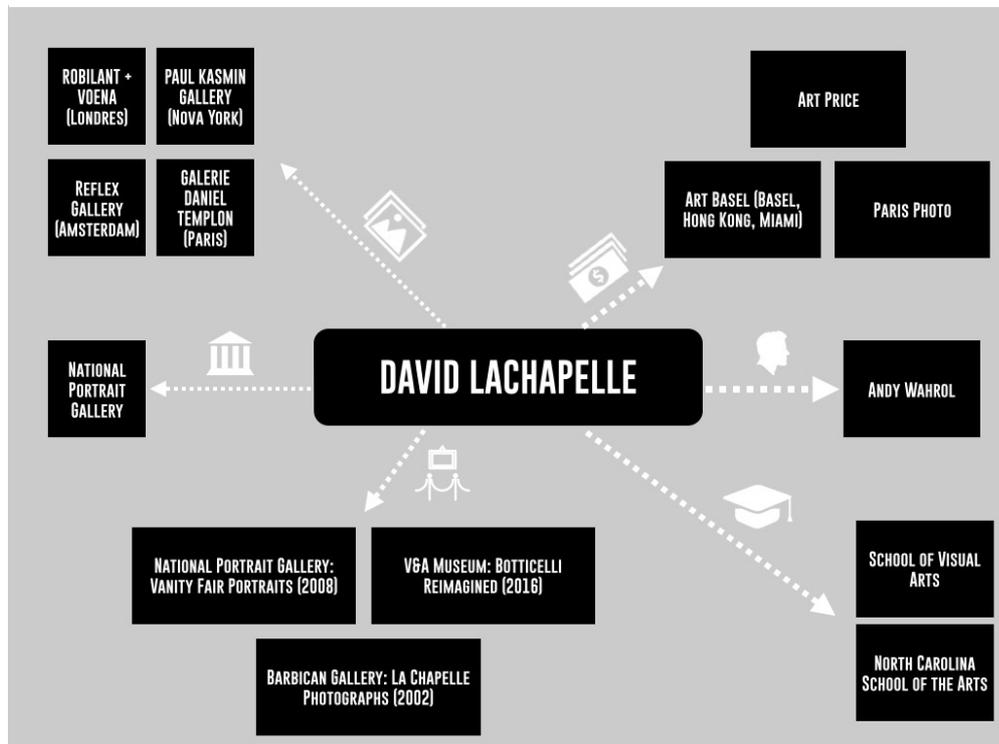
Numa terceira camada de sentido, podemos apreender algumas rupturas de sentidos que se transpassam e se amalgamam gerando polifonia para esse editorial. O corpo nos parece ressignificar a moralização e a institucionalização do erótico que tem sido modelizado pela moda, num sentido de apresentar uma sexualidade subversa, submundana - pois, não condiz com os signos do erótico hegemônico - que é reforçada por outros corpos e também pela fragmentação desses e das formas sexuais implícitas e explícitas. Isso escancara o jogo ambíguo da moda em relação aos preceitos desse sistema enquanto o que é sexualmente permitido e aquilo que deve ser maquilado, pasteurizado, ou ainda suprimido. A aproximação estilística com a arte, neste específico trabalho de Walker também gera um grande deslocamento em função da visualidade ser excêntrica até mesmo para os ditames da moda. Temos alusão a um novo nascimento e uma nova ordem aquém das regularidades da moda (que ora apriosa, ora faz a gênese do novo), alusividade essa que é figurada nas bolhas e capsulas cênicas que envolvem os corpos. Há o reforço extremo de dicotomias, como já mencionamos anteriormente, trabalhando uma forte conotação entre decadência e ascensão. A acentuação do profano a partir das distorções da lente grande angular é eminente, o corpo grotesco e disforme é jogado para o cerne do olhar espectador, desestruturando o olho enunciador, que some na complexa composição. Arriscamos dizer que *Bosched!* se trata de um processo explosivo (SC), pois as irregularidades, imprevisibilidades e descontinuidades atingem um nível muito intenso de ruptura, tanto no nível formal técnico, como na apresentação dos corpos e pela holística visual que é muito distinta daquilo que o sistema modelizante da moda prevê. A moda perde sua carga semântica enquanto comunicação do que vestir ou de apresentar modos de ser diante de tamanha explanação de signos outros, mais ligados ao fabuloso, ao pitoresco, à dimensão do

choque que o imbricamento com a arte permite, causando grande deslocamento e um grande esforço de inteligibilidade por parte do espectador.

6.3 SLOW BURN POR DAVID LACHAPELLE

6.3.1 Relações Contextuais

Figura 31: Pontos de contato de David LaChapelle com o sistema da arte.



Fonte: elaborado pelo autor.

David LaChapelle é um profissional norte-americano que desde o final dos anos 90 consagrou-se como fotógrafo publicitário e de moda, além de ser conhecido por fazer retratos para grandes nomes da indústria cultural como Madonna e Michael Jackson. Seu trabalho mistura referências *kitsch* da cultura de massa pop com citações da própria história da arte, com forte teor irônico e crítico que se desdobra sobre uma plástica artificial e colorida. La Chapelle certamente tem fortes heranças artísticas de operações exercidas em vanguardas como o Surrealismo, “herdeiro do princípio linguístico, tão caro às vanguardas do século XX,

substancialmente fundado na manipulação da realidade [...]”⁴⁵. Contudo, o principal ponto de contato do fotógrafo com o sistema da arte certamente é sua relação muito próxima com o artista Andy Wahrol, não só uma herança poética, visto que a *pop art* é ostensivamente citada em seus trabalhos, mas uma relação de parcerias que é determinante na carreira de LaChapelle. Seus primeiros trabalhos fotográficos de relevância após sua formação artística em escolas como *School of Visual Arts* e *North Carolina School of Arts* foram publicados na revista *Interview*, criada e gerida por Andy Wahrol. Também há imagens do fotógrafo no acervo da *National Portrait Gallery*, assim como representação em galerias a nível global, como a já citada *Reflex Gallery* e a *Galerie Daniel Templon* (Paris). La Chapelle, por sua vez - e acreditamos que sua poética tenha certo peso nessa questão - tem uma suntuosa presença de mercado, participando, enquanto artista, com seus trabalhos em feiras de artes como a *Art Basel* (em suas edições de Basel, Miami e Hong Kong) e *Paris Photo*. Não bastasse essa proeminente presença nos circuitos de arte, o fotógrafo conta inúmeras exposições em museus e galerias, coletivas e individuais, algumas de destaque são a individual *LaChapelle Photographs* na *Barbican Gallery* (2002) e a coletiva *Botticelli Reimagined* no *Victoria & Albert Museum* (2016) em que participa com uma releitura fotográfica da obra *O Nascimento de Vênus* (1483) do referido pintor renascentista.

6.3.2 *Slow Burn*

O editorial *Slow Burn* foi publicado pela primeira vez na edição de dezembro de 2012 da versão chinesa da tradicional publicação *Harper's Bazaar*. O trabalho conta com 7 imagens no formato horizontal, além da imagem que figura a capa desta referida edição, trazendo como modelo Daphne Guinness. A moda vestida é assinada principalmente pela estilista Iris Van Herpen; na imagem da capa o vestido usado por Daphne é da grife Alexander McQueen, além de peças de joalheria assinadas por Shaun Leane, designer o qual curiosamente trabalhou lado a lado com Alexander McQueen quando o estilista atuava em suas coleções antes de falecer. A estética de LaChapelle aparece fortemente neste trabalho, contando com a ambiência artificial e com as trucagens de pós-produção típicas do fotógrafo. É curioso para nós que um editorial de LaChapelle apareça em uma das versões da *Harper's Bazaar*, visto que a revista geralmente mantém uma linha mais tradicional e sofisticada, dando pouco espaço para maiores experimentações.

⁴⁵ MARRA, 2008, p. 196.

6.3.3 Monstros e Ficções: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo.

Figura 32: Montagem editorial *Slow Burn*.



Fonte: elaborado pelo autor.

Em *Slow Burn* Daphne Guinness incorpora o centro da narrativa, nos remetendo a uma atmosfera fantástica em que a modelo interpreta facetas da cultura *sci-fi*, ora como uma divindade extraterrestre ou pós-humana, ora como uma versão célebre da criação monstruosa de Frankenstein. A moda de vanguarda e alta costura que é usada no corpo certamente reforça os intuitos narrativos do editorial, fazendo parte da enunciação fabulosa. Junto a isso, a encenação teatral e gestual que Daphne interpreta ressignifica e alça novas potencialidades para a moda vestida, nos dando a impressão de que o corpo e a maneira com a qual se movimenta é o principal fator de enunciação dos materiais, formas e texturas das indumentárias. Ou seja, mesmo que não se possa negar que se tratem de roupas e acessórios de maior experimentação criativa, a narrativa LaChapelle coloca novos sentidos que apenas a apreciação da forma desses designs de vanguarda.

A narrativa, por sua vez, é permeada de elementos grotescos, como formas humanóides antropomorfas, ciborgues, monstros, e outros animais como tigres e serpentes adicionados digitalmente. Efetivamente, a realidade apresentada se encontra somente na imagem, o clima de fantasia se instaura por completo e não podemos dizer, conforme vimos com Marra (2008), que estamos diante de uma ficção crível, pois, não há elementos verossímeis que conduzam ao jogo de fazer a ficção parecer “real”. *Slow Burn* enquanto texto (SC) pode ser lido como um metatexto da moda, age somente enquanto operação conceitual do sistema, não atingindo a faceta de remontar sinestésicamente a alguma situação da realidade de primeiro grau.

A carga performática e o teor extremamente artificial e inverossímil de *Slow Burn* deixam bastante opacas as análises em relação àquilo que seria o corpo humano na imagem; no entanto, é possível visualizar que o corpo protagonista ainda é jovem, magro e branco e que reforça a forma física modelizada na moda. Por outro lado, algumas irregularidades, imprevisibilidades e descontinuidades (SC) são claramente notadas: a presença ostensiva do corpo grotesco (Tucherman, 1999) seja na entidade interpretada por Daphne, seja nas outras formas corpóreas monstruosas, robóticas e alienígenas que se apresentam. Ademais, em um dos fotogramas é possível ver uma cena de desmembramento e fragmentação do corpo (Figura 33) que dificilmente é encontrada em uma figuração do sistema da moda. As expressões, gestos e posturas (efeito corpo) remontam a uma atmosfera kitsch do cinema de efeitos especiais das décadas de 50 e 60 e em nada se parecem com as poses e gestualidades operadas regularmente na moda. Os corpos não evocam desejo, pelo contrário, encorajam uma certa repulsa e perturbação no espectador que se depara com membros decepados, monstros, retalhamentos e assustadoras formas de cera presentes em uma das imagens (Figura 34).

Figura 33: *Slow Burn*, por David LaChapelle. Desmembramento do corpo.



Fonte: David LaChapelle. Harper's Bazaar. China, dezembro de 2012.

Figura 34: *Slow Burn*, por David LaChapelle. Corpos de cera figuram a cena junto à Daphne Guinness.



Fonte: David LaChapelle. Harper's Bazaar. China, dezembro de 2012.

Quanto aos elementos técnicos da linguagem de *Slow Burn*, é preciso atentar ao evidente uso das tecnologias de pós-produção e manipulação das imagens. La Chapelle é conhecido por se utilizar ostensivamente dessas operações e neste editorial não é diferente; as imagens não nos deixam perceber mais o referente de primeiro grau, o alterando em colagens, mixagens com imagens de ordem sintética e edições que deslocam os tropos de verossimilhança e nos apresentam uma simulação extrema. Não fosse a presença da figura de Guinness, a informação prévia de que se tratam de imagens fotográficas, certamente seria difícil de perceber a natureza óptica desses fotogramas que em termos visuais parecem muito mais quadros sintéticos ou ainda ilustrações fruto de traço manual. Nesse caso, é bastante obscuro para nós fazer uma leitura técnica dos elementos de linguagem, contudo, conseguimos perceber que a composição é extremamente complexa, repleta de muitos elementos que ocupam diferentes pesos visuais e em nada reforçam uma linha perspectiva de enunciação, sendo que em uma das imagens (Figura 35) há informações importantes para a carga narrativa do editorial que ocupam um espaço estranho - canto inferior esquerdo - à chamada “boa composição”.

Figura 35: *Slow Burn*, por David LaChapelle. Pesos visuais complexos no quadro.



Fonte: David LaChapelle. Harper's Bazaar. China, dezembro de 2012.

Foco e iluminação ficam bastante amalgamados, junto aos efeitos de pós-produção e às montagens, a iluminação artificial do clique fotográfico se combina com os feixes luminosos e cromáticos artificialmente postos na edição. Os tons azulados que permeiam as imagens reforçam ainda mais o distanciamento de um referente verossímil. Da mesma forma, é difícil perceber quais lentes foram utilizadas; nos parece, de maneira geral, que pela emanção dos planos abertos das imagens, a distância focal corresponde a uma lente grande angular - contudo, o corpo parece ter sido sobreposto digitalmente a outra superfície que não a fotografada, nesse caso, as proporções em relação ao plano de fundo podem ser ajustadas e aplicadas livremente; isso fica mais evidente em uma das imagens (Figura 36) em que a modelo aparece em proporção descomunal em relação à paisagem.

Figura 36: *Slow Burn*, por David LaChapelle. A modelo aparece de forma descomunal em relação ao plano de fundo.



Fonte: David LaChapelle. Harper's Bazaar. China, dezembro de 2012.

Numa primeira camada de sentido, é possível visualizar poucos padrões em relações ao sistema modelizante da moda; o corpo da modelo enquanto sua forma física ainda corresponde às regularidades desse universo. A moda vestida, embora colocada sob uma conjuntura de efeitos e distorções, ainda é bem aparente e editorializada, talvez por ainda estarmos lidando com uma publicação feita numa tradicional revista de moda como a Harper's Bazaar. Em relação a um segundo nível de sentido que compreende os rompantes do sistema, é possível visualizar a carga narrativa e a apresentação das excentricidades como o apelo ao inusitado, ao chocante e repulsivo de uma maneira que não é tão comum ao panorama fashion. As experimentações em relação à forma e à linguagem técnica também geram rupturas em que a desmaterialização do espaço, ocasionada pelo lançar mão de uma forte componente de pós-produção, desestrutura os enunciados; arriscamos ainda dizer, assim como no editorial *Bosched!*, de Tim Walker, que se não fosse o contexto de publicação, poderíamos estar diante de frames de alguma produção cinematográfica do gênero de ficção científica.

No entanto, existem alguns sentidos ocultos que podemos apreender ainda numa terceira camada de sentidos em *Slow Burn*. A operação dos excessos, seja o excesso de presença nas

monstruosidades (Tucherman, 1999), o excesso nas intervenções digitais, o excesso da carga de irrealidade criada, ou ainda seja o excesso de elementos presentes no quadro, parece denunciar um próprio excesso que vem do sistema da moda, fazendo destas exacerbações uma componente crítica em relação à própria moda.

Seguindo adiante, uma vez que identificamos o centro dos enunciados no corpo e percebemos que o corpo ocupa lugar de destaque na narrativa, as histórias contadas sobre esse corpo acabam contando novamente, de maneira alegórica, histórias sobre a moda. O corpo que aparece ambigualmente em momentos de ascensão e decadência, que aparece em forma cirúrgica ou esfacelada, ou, ainda, que se afigura enclausurado em uma superfície translúcida, nos deixa antever a própria engrenagem da moda, a euforia do novo, as ressignificações e remixagens com a cultura e a decadência e a forma com que roupas, comportamentos e objetos rapidamente se tornam obsoletos com os movimentos da moda. Esses sentidos ocultos podem ser lidos como rupturas de sentidos (SC), pois, são sentidos de crítica evocados dentro de um próprio texto de moda. Além disso, parece haver crítica estendida à toda cultura midiática, que de certa forma se desenvolve também por ciclos condicionados pelos modos e pelas modas. Quando Daphne se apresenta em uma espécie de procedimento cirúrgico (Figura 37) que a retrata em equalização e matrimônio com outra figura monstruosa, em que na cena aparecem tabloides típicos da confabulação da vida de celebridades, fica clara a alusão a um pacto da moda e da cultura midiática com o *vouyerismo*, com o gosto oculto pelo grotesco, ou ainda uma analogia mais implícita entre a esfera de glamour e outra esfera mais obscura e assombrosa que a moda pode se apresentar. Como falamos anteriormente, o corpo reforça analogamente os movimentos da moda, isto é, em vez de estarmos diante de uma fruição sinestésica do “real”, parecemos estar numa grande narrativa metatextual sobre a própria moda. A moda que faz o corpo ascender em outras dimensões, mas que também o aprisiona, o acorrenta aos seus ditames, escancarando os sentidos de uma ambiguidade inerente, porém nem sempre notória em textos mais regulares e previsíveis.

Figura 37: *Slow Burn*, por David LaChapelle. Modelo aparece em uma espécie de matrimônio cirúrgico com monstruosidade.

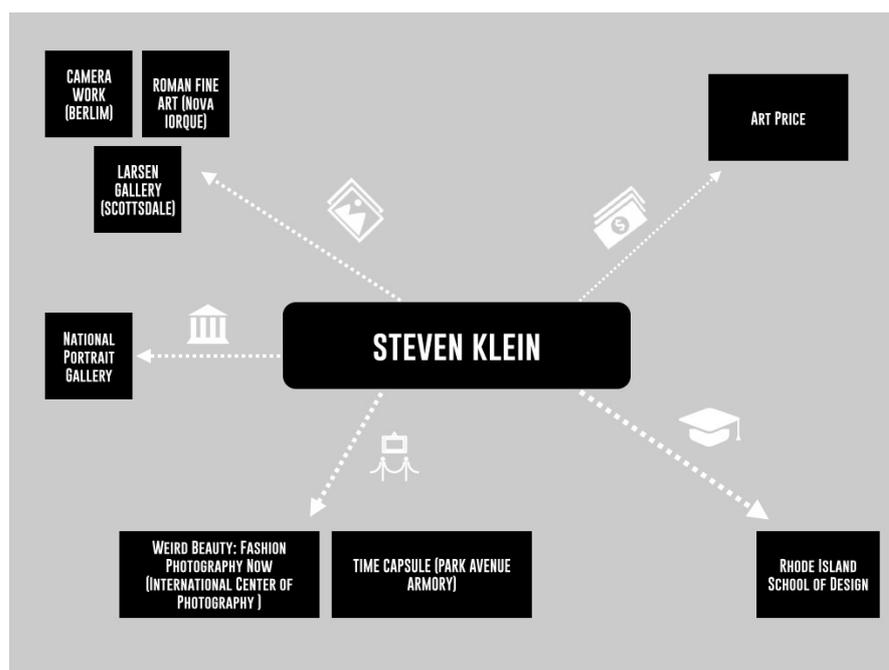


Fonte: David LaChapelle. Harper's Bazaar. China, dezembro de 2012.

6.4 È SEMPRE OGGI POR STEVEN KLEIN

6.4.1 Relações Contextuais

Figura 38: Infográfico 5 - pontos de contato de Steven Klein com o sistema da arte.



Fonte: elaborado pelo autor.

Steven Klein é um dos mais renomados e requisitados fotógrafos de moda contemporaneidade. Nascido em Nova York, Klein contribui regularmente para publicações como *Vogue*, *i-D* e *W*. Possui formação artística pela *Rhode Island School of Design*, instituição em que estudou pintura durante alguns anos antes de migrar para o curso destinado à fotografia. O fotógrafo já assinou trabalhos para grandes marcas como Calvin Klein, D&G, Alexander McQueen e Nike, além disso, Klein já trabalhou com muitas celebridades e figuras da mídia, as quais são geralmente colocadas a interpretar a vertente estilística de Klein.

O trabalho de Steven é conhecido pela aura submundana e obscura, pela forte carga de violência, abuso de substâncias ilícitas e sadomasoquismo. “He tends to push further than any of his contemporaries,”⁴⁶ comenta Vince Aletti⁴⁷, o curador da exposição *Weird Beauty: Fashion Photography Now*, de 2009, exibição que ocorreu no *International Center of Photography* e que foi uma das maiores exposições solo das fotografias de Klein. Outra grande exibição solo do fotógrafo diz respeito à *Time Capsule*, uma instalação de vídeo em painéis múltiplos que inaugurou pela primeira vez em 2011 no Park Avenue Armory, percorrendo outras cidades posteriormente como Moscou.

Enquanto personalidade, Klein é bastante reservado sobre sua vida privada, nos sendo bastante difícil recolher entrevistas e materiais sobre sua biografia e trajetória artística. No entanto, seu estilo cheio de subversão chama a atenção de críticos e de jornalistas. Em um texto publicado na *NYMAG* o colunista Simon Dumenco faz uma curiosa observação sobre o fotógrafo:

If Steven Klein’s photographs are often punishing takes on pop culture—and on the pop artists themselves—it may be that we all secretly wish to be punished for what we love. The fashion industry, likewise, seems eager to submit to Klein’s gentle sadism: It’s when he’s cared the least about fashion that he’s been most celebrated as a fashion photographer (DUMENCO, 2018)⁴⁸.

Dumenco (2018) ainda comenta que se nos anos 90, os corpos musculosos e a aura sensual das fotografias de Bruce Weber permeavam as imagens de moda e na virada do milênio eram as imagens “*trashy*” de Terry Richardson que ganhavam espaço, na atualidade são as

⁴⁶ Tradução Livre: “Ele tende a ir mais longe do que qualquer um de seus contemporâneos”.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/11/24/fashion/the-photographer-and-auteur-steven-klein-loves-to-shock-but-surreptitiously.html>>. Acesso em 14 jan. 2018.

⁴⁸ Disponível em: <http://nymag.com/nymetro/shopping/fashion/features/n_10371/>. Acesso em 14 jan. 2018. Tradução Livre: “Se as fotografias de Steven Klein são frequentemente cenas de punição sobre a cultura pop - e sobre os próprios artistas do pop - pode ser que todos nós secretamente desejemos ser punidos pelo que amamos. A indústria da moda, da mesma forma, parece ansiosa para submeter-se ao sadismo gentil de Klein: é quando ele menos se importa com a moda que ele tem sido mais famoso como fotógrafo de moda”.

fotografias de Klein com toda sua transgressão que ainda contém uma pequena dose do glamour, contudo, carregada de uma ambiguidade que não deixa suas imagens alienantes. Ademais, o trabalho de Klein é reconhecido e representado por diversas galerias de arte como *Roman Fine Art* (Nova Iorque), *CAMERA WORK* (Berlim) e *Larsen Gallery* (Scottsdale), para citar algumas. Também constam obras do fotógrafo no acervo da *National Portrait Gallery* (Londres).

6.4.2 *È Sempre Oggi*

È Sempre Oggi é o principal editorial publicado na edição de outubro de 2017 na versão italiana da revista Vogue. São onze imagens que compõem o trabalho, além de três diferentes imagens que se apresentam como capas alternativas desta edição. O trabalho conta com a atriz e ex-modelo estadunidense Lauren Hutton, a qual é recordista de capas da Vogue americana, tendo aparecido na capa da publicação 26 vezes. Hutton, aos 74 anos, é a mulher mais madura a estampar uma capa da Vogue; sobre isso, o editor chefe da revista italiana Emanuele Farneti declara que “A pergunta a ser feita não é se a beleza madura está no auge na moda. A resposta é sim. Nem é a recorrente pergunta sobre se *millennials* ou *baby boomers* que envelhecem bem e estão cheios de dinheiro para gastar e loucos para comprar, vão salvar a moda”⁴⁹. O editor faz a declaração num momento de aposta da publicação em maior inclusão de gênero, etnia e religião e idade.

Além de Lauren ser a capa desta edição, a publicação tem outro propósito: ser uma publicação dedicada inteiramente para mulheres acima os 60 anos. Todas as matérias – desde a história da capa até as colunas – são relacionadas à idade⁵⁰. Já havíamos comentado anteriormente na análise do editorial *Home Chic* sobre a pré-disposição da versão italiana da Vogue em relação à experimentações - fazendo um deslocamento entre conteúdos que estariam mais à fronteira para o centro da semiosfera moda (SC) - e neste caso não parece diferente. O editorial causou grande repercussão midiática, o que nos permite coletar declarações do editor chefe, como visto acima, e também da própria modelo: “[...] me senti útil. Penso sobre isso há algum tempo, mas precisei da coragem da Vogue Itália para tornar verdade. Esta é uma capa

⁴⁹ Disponível em: <<http://wwd.com/business-news/media/vogue-italia-october-issue-dedicated-to-women-over-11018736/>>. Acesso em 15 jan. 2018.

⁵⁰ Disponível em: <<http://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/10/aos-74-anos-lauren-hutton-e-cover-girl-da-vogue-italia.html>>. Acesso em 15 jan. 2018.

que pode mudar a sociedade, porque mostra uma mulher que é vibrante, atraente, que ainda ri e que, pela primeira vez, é uma mulher da minha idade”⁵¹.

O fotógrafo Steven Klein também comentou sua posição sobre o trabalho: “ela tem 74 e ainda é sexy. Ela também abraça sua idade, já que não fez nenhum procedimento em seu corpo e rosto. A foto em que ela aparece de sutiã foi uma mensagem para a sociedade: você pode ser sexy aos 70 anos”⁵². *È Sempre Oggi* conta a direção criativa de Giovanni Bianco e *Styling* de Patti Wilson, além de também apresentar o modelo Diego Villarreal⁵³. A moda vestida fica por conta de diversas grifes como Gucci, Versace, Prada, Emilio Pucci, Empório Armani, Dior, Oscar De La Renta, Alexander McQueen, Louis Vuitton e muitas outras.

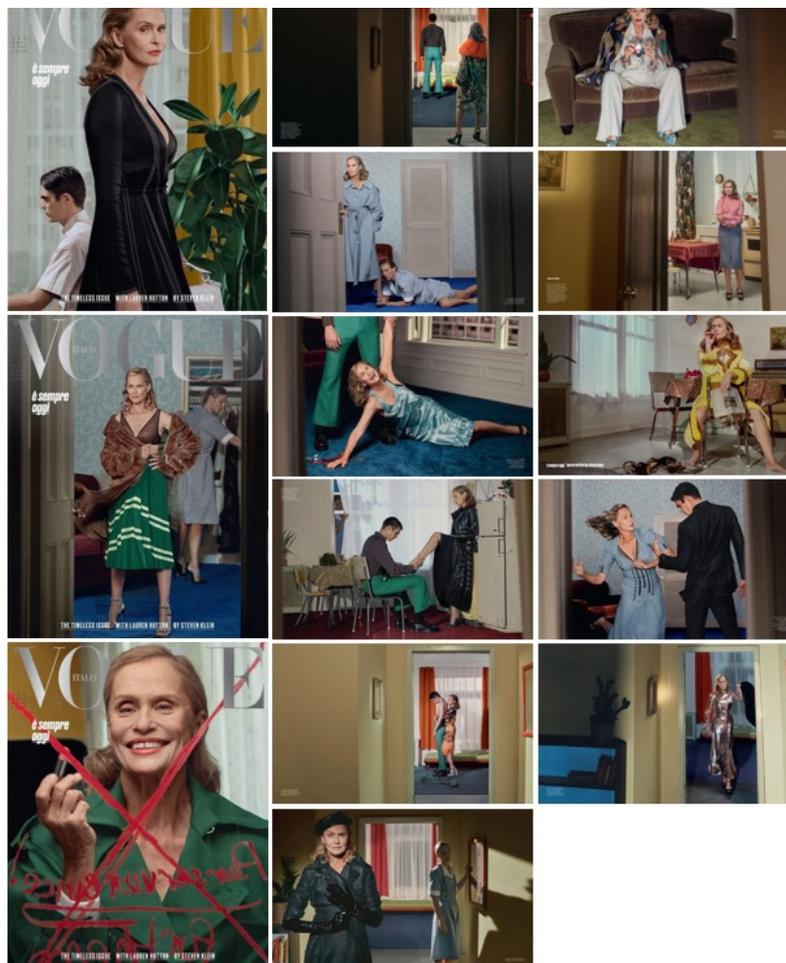
⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Disponível em: <<https://models.com/work/vogue-italia--sempre-oggi>>. Acesso em 15 jan. 2018.

6.4.3 Maturidade Irreverente: aspectos morfológicos da linguagem fotográfica, moda e semioses do corpo.

Figura 39: Montagem editorial *È Sempre Oggi*.



Fonte: elaborado pelo autor.

Em *È Sempre Oggi* Lauren Hutton é a protagonista de uma narrativa que acontece inteiramente em um ambiente doméstico que remete também a uma atmosfera sescentista. Diferentemente dos outros editoriais analisados nesta pesquisa, este trabalho parece ter maior equilíbrio entre narrativa e moda vestida, isto é, o espectador sente-se diante de um “verdadeiro” editorial de moda por poder perceber as peças assinadas pelos estilistas e grifes que são vestidas e se apresentam com bastante clareza nos quadros. Contudo, o maior peso semântico ainda parece se encontrar na história contada, no imaginário criado por Klein sobre uma mulher madura que se envaidece, se diverte e parece viver uma espécie de intenso romance. Neste caso parecemos estar diante de uma ficção crível (MARRA, 2008), pois, as situações vividas em *È Sempre Oggi* são bastante verossímeis para o espectador, que as usufrui

tal qual poderia usufruir numa realidade de primeiro grau. Os gestos e posturas ora elegantes e vaidosos, ora rebeldes de Lauren evocam um desejo de ser e mostram uma maturidade irreverente (Figura 40), diferentemente de como são comumente retratadas mulheres mais velhas: geralmente mais estáticas em ângulos que não denunciem sua maturidade. Isso fica bastante claro com a versatilidade das peças usadas por Lauren: calças, saias lápis, brilhos, franjas, rendas, a gama de tipologias de indumentária reforça a enunciação (OLIVEIRA, 2008) de que estamos diante de um corpo que replica as performances típicas da moda.

Figura 40: *È Sempre Oggi*, por Steven Klein. Postura irreverente da modelo Lauren Hutton.



Fonte: Steven Klein. Vogue Itália, outubro de 2017.

Embora estejamos perante um corpo maduro, todos os outros padrões em relação ao corpo são seguidos: Lauren é uma mulher magra, longilínea, branca, segue padrões estéticos caucasianos e evoca indícios de ser uma mulher dentro dos padrões daquilo que é considerado ser bem-sucedida. A narrativa se concentra numa mulher despojada, que consome bebidas alcóolicas e cigarros, mas que também apresenta os clássicos signos da elegância e do bem vestir e que parece desenvolver um romance com um homem mais jovem interpretado pelo modelo Diego Villarreal. O inusitado fica por conta de outra personagem jovem que parece

prestar os serviços domésticos e aparece uniformizada em cenas que transparece um misto de admiração e inveja pela mulher que protagoniza uma vida agitada e audaciosa (Figura 41).

Figura 41: *È Sempre Oggi*, por Steven Klein. Presença de uma terceira modelo que parece sentir misto de inveja e admiração pela protagonista.



Fonte: Steven Klein. Vogue Itália, outubro de 2017.

As operações da linguagem fotográfica são bastante tradicionais, fazendo desse editorial quase um trabalho pictórico do estilo *Tableau vivant*⁵⁴: os enquadramentos são bastante tradicionais, o olho enunciator fica oculto no jogo composicional (MACHADO, 2015), as imagens são bem focadas, as lentes são normais, e a plástica do espaço está bem organizada por uma iluminação frontal que preenche outras fontes luminosas mais indiretas como as das janelas. Todavia, há um certo fetiche pelo extraquadro neste trabalho de Klein, o corpo fragmentado do modelo masculino (Figura 42), o ponto de vista subjetivo a partir de portas e janelas e a presença de quadros e espelhos causam uma inconveniente curiosidade no espectador que quer extrapolar toda a narratividade e performance de *È Sempre Oggi*, isto é, há

⁵⁴ Representação de uma cena, pintura, escultura, entre outras expressões em que uma ou mais pessoas são arranjadas para retratar uma situação ou incidente.

um universo fora do quadro que parece ser enunciado e colocado como signo que desperta o mistério e o *vouyerismo*.

Figura 42: *È Sempre Oggi*, por Steven Klein. Corpo fragmentado do modelo Diego Villarreal.



Fonte: Steven Klein. Vogue Itália, outubro de 2017.

Numa primeira camada de sentido, apresentada sob as modelizações da moda, podemos perceber diversos elementos que correspondem aos padrões. O corpo apresentado, embora com suas particularidades, segue a modelização recorrente no sistema, assim como a moda vestida é bastante visível e diz respeito às coleções *prêt-à-porter*⁵⁵. Assim como analisado anteriormente, no que tange o fotográfico, as execuções técnicas são bastante convencionais para o sistema. Num segundo nível mais simbólico as ressignificações operadas como engrenagem da moda certamente foram pelo lançar mão de uma modelo mais madura na capa da publicação, além de contextualmente ser uma edição inteira voltada para mulheres acima de 60 anos. A repercussão na mídia especializada e em grandes portais de notícias não deixa escapar a surpresa que isso foi para as modelizações deste sistema. A moda vai ao encontro do influxo cultural de dar visibilidade a todas faixas etárias, mas ao mesmo tempo, não podemos

⁵⁵ Expressão que significa “pronto para vestir” e utilizada pelas grifes para apresentar suas coleções mais acessíveis da moda do dia a dia.

deixar de perceber que essa visibilidade é condicionada sob os ditames editoriais da revista, a qual escolhe Hutton, a qual já fora modelo e preserva todas as características hegemônicas do sistema modelizante da moda.

Contudo, embora seja uma corporalidade dotada de irreverência e dinamismo, há algo de deslocado entre o que é retratado e a espiritualidade que pode ser apreendida nas expressões de Hutton, isto é, nos parece que para ser sexy, divertida e jovial, a modelo tem de reproduzir os mesmos códigos, condutas, regularidades, previsibilidades e continuidades que as modelos mais jovens. O fator de perturbação e que percebemos como rupturas de sentidos é que esses ditames não são facilmente percebidos quando as modelos são jovens, pois essa alegria irreverente já é bastante modelizada no sistema moda. Ao vermos um corpo mais maduro reproduzindo esses mesmos padrões, parece haver um deslocamento, nos parece ficar claro as irregularidades comportamentais e de estilo, e nesse ponto, desconfiamos que essa seja uma das grandes mensagens de subversão que Klein subliminarmente aplica neste editorial. Em alguns momentos, inclusive, esse deslocamento fica mais visível, pois, embora a modelo tenha declarado na mídia se tratar de uma personagem divertida e feliz, as cenas de tensionamento (Figura 43) e *vouyerismo* (Figura 42) típicas do trabalho de Steven deixam antever uma analogia à violência simbólica que a moda instaura com seus imperativos comportamentais. Neste caso também, as rupturas de sentidos ocorrem em nível contextual, pois, este é um trabalho bastante polido e comercial para a estética de Klein, apesar de, como falamos anteriormente, podermos perceber nuances de sua transgressão quase antimoda. Se fizermos uma breve comparação com o editorial *Home Chic*, podemos visualizar novamente a questão da componente doméstica; a diferença dessa vez é que os elementos do cotidiano não parecem constatar alguma desordem, mas o apelo ao fora de quadro sim. Se em *Home Chic* parecíamos estar diante de uma vitrine em que Ruby Aldridge protagonizava o centro da cena e, em *È Sempre Oggi* os diversos pontos de vista, atores, janelas, portas, olhares subjetivos levam a crer que o olho enunciado é múltiplo, se concentrando na narrativa. Os sentidos são ressignificados dependendo do ponto de vista que focamos nosso olhar, podem ser tanto os signos da alegria irreverente, como os signos da ambição - se nos atentarmos à personagem feminina secundária. Ou ainda, em alguns fotogramas, a construção do quadro que permite um olhar subjetivo por portas e janelas deixa antever expressões de inquietude e perturbação na protagonista. Mais uma vez, essa ambivalência deixa a mostra os mecanismos do sistema da moda, que trabalha com o desejo, a ambição, com a decadência e ascensão em ciclos.

Figura 43: *È Sempre Oggi*, por Steven Klein. Cena de tensionamento entre os protagonistas do editorial.



Fonte: Steven Klein. Vogue Itália, outubro de 2017.

Ao analisarmos e examinarmos atentamente esses quatro editoriais conforme o caminho metodológico que propomos, foi possível captar - a partir dos domínios analíticos e interpretação dos sentidos em camadas - sensibilidades e entendimentos sobre o universo de cada uma dessas histórias de moda no objetivo de identificar as rupturas de sentido nas corporalidades apresentadas. Certamente além de imprevisibilidades, descontinuidades, e irregularidades que se mostraram no exame, nossa subjetividade operou consideravelmente na apreensão dos sentidos, e com essa justaposição do rigor de nossa pesquisa com nossas impressões, apresentamos a seguir as considerações finais desta dissertação.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os desdobramentos da análise de editoriais tão ricos em sentidos conjecturam observações que estavam fora do nosso planejamento e, além disso, inspiram diversos outros questionamentos instigados pela potência dessas imagens. Ainda assim, faremos aqui os esforços de colocar nossas palavras sob um aspecto que abrange nosso percurso deste trabalho, baseados nas análises, no entanto, também carregados de nossa sensibilidade e subjetividade que é tocada por essas fotografias.

Começamos por algo que desde o início ressaltamos ser importante para nós: as conexões com a arte. Na imagem fotográfica as heranças pictóricas se ressignificam e, muitas vezes, os textos criativos (SC) que outrora eram apresentados na pintura, por exemplo, vêm a inspirar o desenvolvimento de outros textos no contemporâneo, como é o caso mais explícito do editorial *Bosched!* de Tim Walker. Mas o que para nós aqui é mais rico esclarecer é a identificação dos desdobramentos da aproximação da fotografia de moda com o campo artístico em uma esfera mais sistemática, isto é, como se dão as relações entre um campo e outro e o que isso vem a instigar no universo produtivo das imagens de moda (OE1). Sabíamos que os fotógrafos que fizeram parte do estudo têm uma vasta dinâmica de relacionamentos com a esfera da arte, afinal, isso era um de nossos critérios de seleção para o *corpus* analisado. Ora, pelo conhecimento dado pela própria história da moda - e não a história científica, a história holística e história da cultura visual que nos é dada - o campo da arte sempre esteve presente como um pilar que supõe valores mais firmes para os ditames do criativo do novo na moda. Ao desmembrarmos os pontos de contato dos autores dos editoriais com o sistema da arte, ficou para nós mais visível como esses agentes transitam entre um sistema - da moda - e o outro - o das artes. Essa particularidade também coloca esses profissionais mais ao centro da semiosfera da moda (SC), e isso os leva a produzirem materiais para publicações e veículos que também estão no cerne desse alicerce - *Vogue*, *Love Magazine*, *Harper's Bazaar* - embora, o contrário também seja válido: há uma retroalimentação entre moda e arte, pois, a visibilidade de um fotógrafo exposto numa revista de moda de renome é interessante a níveis mercadológicos e de movimentação de público para o sistema da arte, são fatores complementares. A fama conquistada por esses fotógrafos os coloca, então, no centro da semiosfera como artistas de renome, e muito disso tem uma ajuda fundamental das revistas que os contratam. Contudo, devemos dizer que as produções deles não estão no centro da semiosfera (SC) da moda com aquilo que é hegemônico em termos de produção. Essas produções são criadas para, em um

determinado momento, estarem efetivamente na fronteira da semiosfera da moda, mas gradualmente terem mais aceitação e incorporação devido ao veículo em que foram publicadas e devido ao fotógrafo que clicou.

Desde a formação artística em renomadas instituições até o reconhecimento por críticos e agentes importantes do sistema corroboram para o despontar da visibilidade em materiais midiáticos mais expressivos; é essa aproximação e dinâmica desses profissionais que os permite, na nossa visão, operar produções mais experimentais em grandes publicações de moda. Esses editoriais sim, fronteiriços (SC) em relação a outros materiais mais hegemônicos. Essa movimentação expõe novamente a natureza ambígua da moda, que permite rupturas em seu sistema, no entanto, controladas e previstas. Já que não acreditamos que um profissional sem tamanho reconhecimento entre os dois sistemas poderia usufruir das mesmas liberdades estéticas, semânticas e até críticas em trabalhos que são realizados e publicados em revistas de grande circulação. A relação entre o campo da arte e o da fotografia de moda, por fim, se manifesta mais fortemente pela possibilidade de construir uma crítica sobre situações contemporâneas e sobre a moda e o corpo. Por meio dos editoriais analisados, por exemplo, percebemos algumas dessas posições: a crítica à condição feminina; a crítica à tecnologia, a condição da ciência pela ficção científica; a crítica ao modo de encararmos os desejos e os prazeres da carne; e a crítica ao predomínio da juventude na nossa cultura. Todos esses aspectos estão atrelados à cultura, eis porquê a semiótica da cultura também guia esse trabalho e nos ajuda a compreender como essas construções fotográficas se conectam, muitas vezes, com a arte, e se desconectam de padrões culturais.

Esses fotógrafos, tendo em vista as suas competências artísticas e fotográficas, apropriam-se da linguagem da moda e da fotografia, bem como dos seus códigos, e constroem textos que visam provocar as mais diversas sensações e experiências estéticas, fazendo dos corpos seu principal elemento de expressão. Fotografar para a moda é prover o novo, e nessa enérgica missão de surpreender, os códigos (da moda e da fotografia) são metamorfoseados em função dos sentidos. As leis da perspectiva e da composição são, na maioria das vezes, subvertidas. Ao fazermos as análises dos editoriais, ficou muito claro que havia uma estratégia e uma programação das rupturas técnicas, sendo que pudemos visualizar algumas dessas, como a utilização de lentes bizarras, a exacerbação das trucagens de pós-produção, ou ainda o fetiche pelo extraquadro. É sabido por nós que a própria linguagem da fotografia é limitada, há uma gama de operações e combinações para usufruir da técnica e por mais disruptivas que sejam as

imagens finais, ainda estarão sob esse arcabouço de possibilidades que a câmera em presença do referente oferece. O que queremos dizer com isso e com essa análise dos códigos da linguagem fotográfica, é que esses estão sendo operados a um propósito: o da reflexão. As rupturas requeridas pelo sistema da moda podem ser saciadas em distorções e sublimações da técnica, mas o que realmente parece estar em jogo é a utilização dessas rupturas formais para produzir um aporte reflexivo. As irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades na linguagem da fotografia de moda (OE2) dizem respeito, na nossa visão, menos ao sintagma do código e mais a uma camada nebulosa de sentido que pode perturbar o espectador. Ora, *Home Chic*, *Bosched!*, *Slow Burn* e *È Sempre Oggi* forçam um olhar mais demorado, a ruptura de ordem técnica (junto às rupturas no corpo e na moda) serve mais como um artifício que derruba as estruturalidades, e feito isso, se está diante de outra dimensão, se está apto a refletir sobre aquele imaginário outro ali criado, a refletir, portanto, sobre o corpo que protagoniza a história: sobre os sentidos do corpo docilizado pelo código da pose, fragmentado pelo enquadramento, amalgamado no hibridismo óptico-sintético, e assim por diante.

Essa dimensão-corpo que se apresenta, por conseguinte, não se expressa visualmente como o fazem os corpos das produções mais hegemônicas (OE3). A moda que vestem, na maioria das vezes, não é a moda das ruas, não é a indumentária de um imaginário mundano e verossímil. São figurinos ornamentados e fabulados ou peças das coleções de alta costura, o que nos faz crer que esses são corpos diferenciados para o sistema, pois vestem suas máximas criativas, e isso ambigualmente gera dois pensamentos muito contrastantes: por um lado, a moda quer deliberar sobre um outro corpo, sobre a diferença; por outro, quer propor um corpo impossível e quer deixar clara a sua distância e instabilidade, pois ela é cíclica e jamais alcançável, jamais estável. Os corpos que apresentam traços de imprevisibilidades, descontinuidades e irregularidades deixam antever, consecutivamente, gestos, posturas e espiritualidades que estão aquém de uma apreensão facilitada. São os corpos perturbadoramente docilizados, corpos amalgamamos com as trucagens técnicas ou ainda corpos excêntricos e monstruosos para o hegemônico das produções. Ora, são corpos que se concebem com outras dimensões complexas, interpretam comportamentos e sugestionam outros âmbitos (MARRA, 2008) aquém e além daqueles experimentados na realidade de primeiro grau. Vemos emanações corpóreas que evocam mitos, fábulas, aspirações extrauniversais, e que não correspondem ao *modus operandi* hegemônico dos outros corpos, mais ligados, por exemplo, a estruturas como: a componente comportamental do glamour (que *Home Chic* questiona), aos ditames da beleza (que *Bosched!* coloca em xeque), à actorialidade

experimentada na realidade de primeiro grau (que *Slow Burn* rompe) e com as noções comportamentais da idade (que *È Sempre Oggi* questiona e coloca em sua prerrogativa de sentidos).

De uma maneira mais ligada aos apelos visuais, o corpo descontínuo, irregular e imprevisível da fotografia de moda dos editoriais analisados se apresenta sob alguns artifícios que já tínhamos teoricamente desbravado no capítulo 4: aparece em formas grotescas, monstruosas, alienígenas, híbrido (*Bosched!*, *Slow Burn*) e petrificado sob uma opressão iminente das poses e dos modos da moda (*Home Chic*, *È Sempre Oggi*). No entanto, o que mais nos afeta é o que essas visualidades evocam, isto é, esses corpos materializados nas imagens que analisamos deixam translúcida a ideia de que também se tratam de corpos que compõem uma crítica. Corporalidades que questionam os modos de ser, que dão pistas - em suas emanções físicas e subjetivas - de que estão propondo a diferença, refutando antigos códigos da moda e negando reverência aos padrões, regularidades e ditaduras por meio dos textos complexos dos editoriais. Não são, por sua vez, corpos antimoda, não querem destruir, mas complexificar o sistema, nos inspirando nas palavras de Lipovetsky (1989), afinal, essas são corporalidades existentes somente no imaginário criativo da moda. São fruto de uma extensa dinâmica visual do sistema, e é a partir desta própria movimentação da moda que se abrem brechas para o novo e para o rompante, é nesse momento que transbordam esses corpos carregados de tom crítico e questionador.

Sob o alicerce da conjuntura *No Limits*, o corpo, que é atravessado pelas rupturas de sentidos, projeta sentidos de outras ordens que estão além do hegemônico da moda, apresenta-se um corpo reverberante que se mostra cristalino - suas estruturalidades estão na redoma da moda, mas suas potencialidades apontam para as fronteiras da cultura, para códigos ainda não totalmente assimilados, dessa maneira, para o pensamento crítico, para aquilo que está latente no universo semântico que opera. Esse corpo-texto se utiliza dos códigos culturais que o cercam - e falamos nessa construção gramatical, pois, esse corpo toma vida, se descola da imagem - e os rearranja numa reivindicação de que outro corpo é possível. Há aqui um contraponto importante, tendo em vista que a moda enquanto sistema é uma organização secular e muito corpos já foram e ainda são colocados ao *bel-prazer* do sistema como o “corpo da moda”. Mas o corpo que está sendo produzido pelas fotografias de moda contemporâneas *No Limits* a partir das rupturas de sentidos (OE4) requerem uma configuração mais horizontal, outros corpos, pluralidades, diferenças, questionamentos. Acrescentamos que, ainda que essas fotografias

tentem o diferente, não há como sair totalmente dos padrões, ou seja, romper com todos os tipos de códigos do corpo, do figurino, do cenário, da técnica fotográfica. Os corpos recuperam alguns padrões como a magreza, a etnia caucasiana e as formas longilíneas. Os figurinos continuam aparecendo e tendo destaque na grande maioria das fotos, todavia, a composição geral da narrativa do editorial parece tirar o centro das atenções para a vestimenta (o que seria o grande objetivo da fotografia de moda) e em conjunto com o corpo, o cenário e a técnica fotográfica levam para outro lugar: aquele do fazer pensar, da arte, da crítica.

Certamente, nesse momento, percebemos como essa pesquisa poderia alçar outros voos a partir dessas considerações, levando em conta a contemporânea retroalimentação entre questões políticas e socioculturais que são incorporadas à moda imediatamente - como as questões de gênero, ou ainda o reflorescer dos pensamentos feministas mais fortemente nos veículos midiáticos, por exemplo. Ou ainda como as mídias digitais como as redes sociais reconfiguram e potencializam outros conteúdos, outros sentidos e outros tipos de imagem e distribuição. Junto a isso, o que é importante nesse olhar sobre como propomos nossa pesquisa, é podermos visualizar que as rupturas de sentidos acontecem na fronteira, contudo, em conexão com o hegemônico; isto é, dos mais renomados fotógrafos, nas mais consumidas publicações, surgem, neste contemporâneo, corpos que denunciam o próprio sistema da moda e que é o próprio sistema da moda que perpassa por ressignificações. O corpo produzido pelas imagens fotográficas do contemporâneo, é por fim, um corpo que está “além de”, que alcançou uma velocidade singular, dessincronizada com o tempo sistêmico da moda; esses corpos não só se configuram como corporalidades que se concebem em outras dimensões complexas, mas também criam outras perspectivas, sobre idade, sobre comportamento, sobre alteridades, enfim, sobre a própria construção da realidade que os cercam. Esses corpos, por vezes, como o caso de *Slow Burn* e *Bosched!*, estão numa dimensão paralela, naquela relativa à fantasia, e isso os torna ainda mais complexos por que estão construindo sentidos sobre as subjetividades humanas.

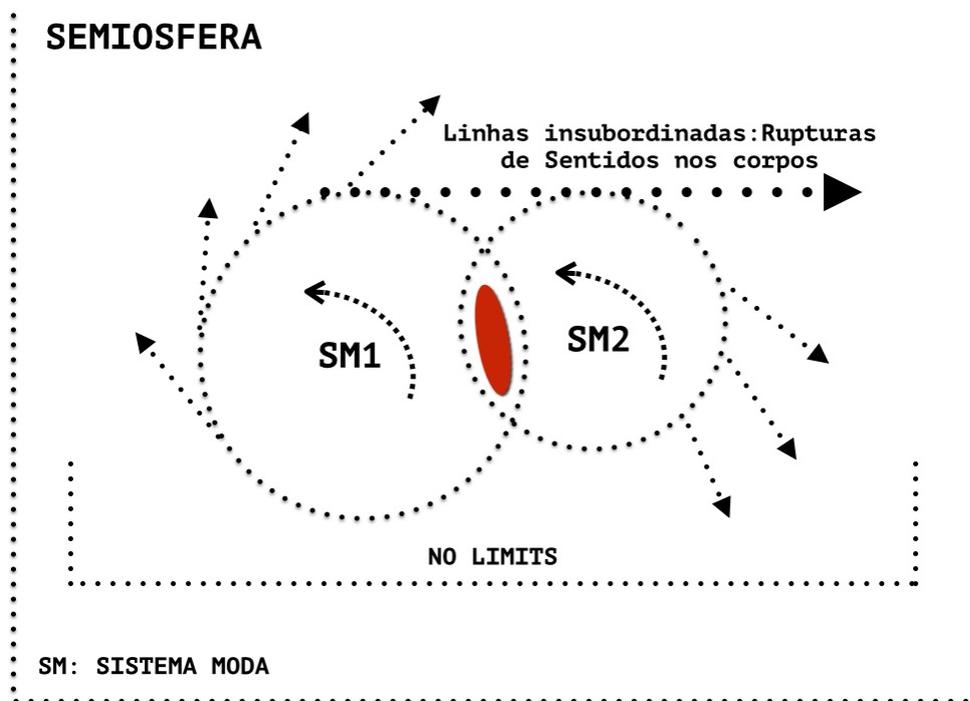
As imagens de moda de *No Limits* e os corpos nelas expressos configuram textos e narrativas permeados por rupturas, fissuras, deslocamentos, mas há algo extraordinário, que transborda, é nessa expansão dos textos que se dão as rupturas de sentidos em relação ao corpo: a partir dos códigos da linguagem fotográfica; dos sistema que atuam, se cruzam e potencializam a produção dos agentes; pelo tratamento dados aos corpos em relação à sua apresentação e expressividade, pelas modas que vestem ou que sublimam; por fim, pelo próprio

sistema da moda. Em uma conjuntura contemporânea que apresenta fluidez de fronteiras e que, portanto, não demarca limiares, que desloca códigos e sentidos, que delinea corporalidades como artificios, o *No Limits* opera sob o diante da imprevisibilidade na fotografia de moda que configura suas semioses na subversão do próprio sistema. Barthes (1990) nos ajudou a construir o pensamento interpretação dos sentidos com suas três camadas de sentidos (o da *comunicação*, o do *significado* e o da *significância*), embora acreditemos que o nível da comunicação atinja os três níveis. Ora, o corpo na fotografia de moda *No Limits* comunica - mesmo com suas complexidades - prerrogativas da conjuntura na mídia especializada, tornando também todo o meio fotográfico do sistema da moda mais plural, múltiplo de possibilidade e de outras “comunicações” que não a hegemônica.

No âmbito do *No Limits*, corpos podem romper com lógicas mais ou menos dominantes no sistema modelizante moda. Conseguimos identificar imprevisibilidades, irregularidades e descontinuidades e, por isso, corpos abertos a potenciais ilimitadas. São momentos em que esses corpos podem expressar modos de ser controversos à moda e controversos a outros sistemas modelizantes da cultura, pois deixam antever outras perspectivas epistemológicas. São corpos que escapam das saturações premeditadas e que se manifestam como múltiplas referências, às vezes questionadores de padronizações e que se expressam em criações mais ousadas, embora não possamos negar, da mesma maneira que por vezes o sistema incorpore rapidamente ou explore a seu favor essas demonstrações de ruptura. Assim, quando olhamos para a moda *No Limits* em ciclos, conjecturamos esse sistema como um processo centrífugo, que para se mover se posiciona sempre em relação contrária ao eixo de rotação, direcionando-se em oposição àquilo que é o habitual. No entanto, mesmo essas transgressões fazem parte da constituição daquilo que entendemos como moda. O imprevisível, irregular e descontínuo se desdobra justamente em elementos que, mesmo dentro desse processo, ainda causam estranhamentos: são esses corpos que são atravessados pelas rupturas de sentidos, que ultrapassam, estão “além de”, mesmo quando a mudança já é premeditada. São corpos que ganham impulso no eixo de rotação e que se configuram como novas linhas insubordinadas em que se permitem assumir nos textos fotográficos novas configurações dotadas de informação criativa. Observamos, portanto, essas corporalidades da moda, no sentido de posicioná-las além dos limites, de carregar em si o excesso, de ultrapassagem dos parâmetros dos incursos que a moda instaura. As rupturas de sentidos geram, então, na fotografia de moda contemporânea o que está em constante divergência e inflexão com esse sistema da moda que tem por

característica se ressignificar ciclicamente. O quadro a seguir tenta explicitar a ideia de movimento do *No Limits* desenvolvida até aqui.

Figura 44: Quadro teórico 3.



Fonte: elaborado pelo autor.

Vivemos em um mundo de imagens, e nelas virtualmente vivem corpos e projeções das mais variadas ordens, na moda: corpos que nos fazem experimentar o desejo aspiracional de quem podemos ser. Fotografados, logo, passíveis de uma identificação e ambição amalgamados nos nossos espíritos. As rupturas de sentidos nos corpos das fotografias de moda contemporâneas nos deixam entrever, então, toda nossa possibilidade de ser do contemporâneo: mais que corpos, emanções do multipotencial, do polifônico, do metatextual. Seremos corpos enquanto quisermos, se assim não o for, seremos tudo aquilo que não tiver limites.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BODY Art. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/bodyart>>. Acesso em: 31 de Março de 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos em semiótica da cultura**. São Paulo: CISC/PUCSP, pré-print, 1995.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora**: A fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2012.

GARDIN, Carlos. Corpo Mídia: Modos e Moda. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri, Sp: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 75-84.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri, Sp: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 69-74.

KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Editorial Gustavo Gili, 2002.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LOTMAN, Yuri M. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____, Yuri M. **Cultura y Explosión** : lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____, Yuri M. **La Semiosfera**: Semiótica de la cultura y del texto. Vol.I, Valência, Frónnesis Cátedra Universitat de València, Madrid: Ed. Cátedra, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: Uma teoria da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2015.

MAILONLINE (Uk) (Ed.). **Bella Italia**: a look into the why Italian Vogue is still on top. 2007. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-482211/Bella-Italia-look-Italian-Vogue-top.html>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

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

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Visualidade processual da aparência. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri, Sp: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 93-104.

_____, Ana Cláudia de. **Nas interações corpo e moda, os simulacros**. 2017. Disponível em: <http://www.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/oliveira__a__c__nas__intera__oes__corpo__e__moda__os__simulacros__.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.

ROSÁRIO, Nisia Martins; AGUIAR, Lisiane Machado. A previsibilidade do imprevisível: criação de sentidos das corporalidades televisuais e a concepção de implosão midiática. In: ROSÁRIO, Nisia Martins; SILVA, Alexandre Rocha. (Org.). Pesquisa. Comunicação. Informação. 1ed.Porto Alegre: SULINA, 2016, v. 1, p. 223-236.

_____, Nisia Martins do; COCA, Adriana Pierre. Publicidad, cuerpo, alteridad: perspectiva teórico-metodológica de la semiótica de la cultura. In: BONIN, Jiani Adriana; GARCÍA, Nicolás Lorite; MALDONADO, Alberto Efendy (Org.). **Publicidad, propaganda y diversidades socioculturales**. Quito, Equador: Ciespal, 2016. p. 293-318.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

VILLAÇA, Nizia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

_____, Nízia; GÓES, Fred. **Em Nome do Corpo**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VOGUE ITÁLIA (Itália). **Home Chic**. 2015. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/magazine/fashion-stories/2011/10/home-chic->>. Acesso em: 14 abr. 2017.

ANEXOS



Anexo A – Legenda de ícones de ponto de contato com a arte.

Anexo B – Imagens do editorial *Home Chic* por Miles Aldridge. Fonte: Vogue Itália, outubro de 2011.

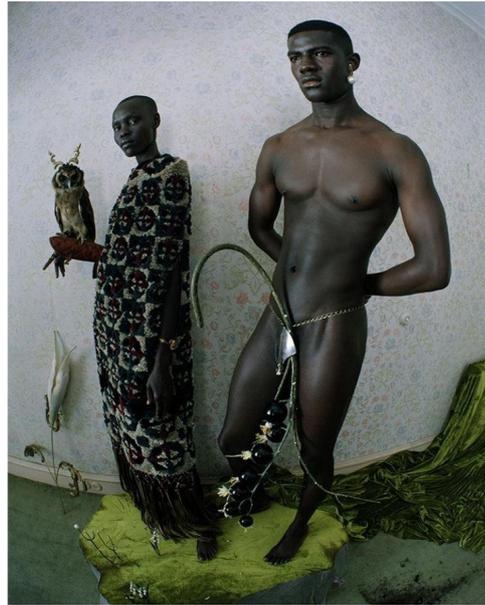


Anexo C – Imagens do editorial *Bosched!*, por Tim Walker. Fonte: *Love Magazine* SS 2016.











Anexo D – Imagens do editorial *Slow Burn* por David LaChapelle. Fonte: *Harper's Bazaar*, China, dezembro de 2012.





Anexo E – Imagens do editorial *È Sempre Oggi* por Steven Klein. Fonte: Vogue Itália, outubro de 2017.









