

A Moda em Avedon: Entre o Documental e o Expressivo¹

Jamile Bilu RODRIGUES²

André Luís CARVALHO³

Universidade Católica de Brasília, Brasília, DF

Resumo

Este artigo discute o aspecto documental e expressivo da fotografia de moda de Richard Avedon das décadas de 40 e 50. A partir do conceito de André Rouillé sobre fotografia-documento e fotografia-expressão, é estabelecido um diálogo com Martine Joly, Boris Kossoy e Claudio Marra, que questionam esses valores da fotografia. Por meio da análise de conteúdo, são estudadas três imagens de Avedon dessa época, presentes no livro *Avedon Fashion: 1944 - 2000*, que seleciona fotos de sete décadas da carreira do autor, incluindo trabalhos significativos para revistas e outras publicações. Portanto, essas três imagens figuram como um corpus representativo de 20 anos da obra do fotógrafo. Com a análise e interpretação das informações (plásticas e icônicas) contidas na imagem, busca-se perceber o valor documental e expressivo de cada fotografia do corpus.

Palavras-chave: Fotografia de moda; Richard Avedon; análise de conteúdo; Comunicação Social.

Introdução

Desde sua invenção, na sociedade industrial, a fotografia foi considerada uma ferramenta técnica e objetiva, que representa, de maneira rigorosa e exata, a realidade (ROUILLÉ, 2009). Assim, ela carregaria um valor documental, como se registrasse as coisas como elas são, sem trazer consigo aspectos subjetivos. Quando surge a fotografia de moda, ela também exerce, primordialmente, a função de documentar a vestimenta. Entretanto, para muito além da representação de roupas e acessórios, as imagens fotográficas registram a sociedade e suas transformações. De acordo com o teórico francês André Rouillé:

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante recém-graduada em 2011 do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Católica de Brasília - UCB, email: jamilebr@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília, email: adlcarvalho@gmail.com

Mesmo não sendo em sua natureza um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto, um valor documental que, longe de ser fixo ou absoluto, deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito de um regime de verdade – o regime documental (ROUILLÉ, 2009, p. 27).

Por outro lado, há teóricos, como Boris Kossoy (2002), que defendem a expressão como um valor inseparável da fotografia, uma vez que a bagagem cultural, as escolhas e motivações do autor da imagem interferem na concepção final da foto. Então, a fotografia de moda imita e representa a realidade como um registro de uma época, de um espaço e de um momento, mas também é associada a uma expressão mais livre, em que os fotógrafos podem exercer o poder de criação, em uma estética inusitada, com ângulos diferenciados.

Dentro desse universo da fotografia de moda, o ícone norte-americano Richard Avedon construiu uma carreira memorável, com imagens das principais coleções de estilistas como Dior e Balenciaga. Ao utilizar ambientes externos e fotografar o movimento corporal das modelos (MARRA, 2008), Avedon retratava o cotidiano com dinamismo e originalidade e, dessa maneira, trouxe o fenômeno da moda para mais perto do público. Suas fotografias, principalmente das décadas de 40 e 50, valorizam o vestuário e seguem o rigor dos padrões formais, sem imagens desfocadas e distorcidas. Segundo o pensamento de Rouillé (2009), essas características sugerem que as imagens clássicas do fotógrafo estariam mais próximas de fotografias-documento do que fotografias-expressão.

Assim, é neste contexto acerca dos valores documental e expressivo do trabalho de Richard Avedon sobre a moda, delimitado nas décadas de 40 e 50, que se desenvolve a proposta deste artigo, empregando a análise de conteúdo como método e a semiótica para desvendar as informações contidas nas três imagens escolhidas para o corpus e, ainda, verificar o grau de documento e de expressão de tais fotos. Portanto, o artigo intenta valorizar a experiência fotográfica e suscitar no meio acadêmico uma discussão sobre o sistema da moda e a fotografia de moda.

Fotografia: Documento ou Expressão?

A estética fotográfica clássica de Richard Avedon, de acordo com o pensamento de André Rouillé (2009), preocupa-se com a forma, a composição, o enquadramento da cena a ser registrada e descarta o desfocado, cortes mais agressivos e distorções. Isso faria com que suas imagens carregassem muito mais um caráter documental do que expressivo (ROUILLÉ, 2009). Esse valor documental “[...] apoiava-se em uma tripla negação: a da

subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica” (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

Desde quando foi inventada, na sociedade industrial, a fotografia foi apontada como ferramenta de documentação precisa, direta e eficaz, “[...] que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava” (ROUILLÉ, 2009, p. 31), servindo às necessidades daquele novo mundo. Utilitária, a fotografia-documento reconhecia a técnica predominantemente à estética.

Segundo Martine Joly, “se a imagem é percebida como *representação*, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo” (JOLY, 1996, p. 39, grifo da autora). Se existe essa relação de semelhança e imitação com o que ela representa, podemos chamá-la de ícone, ou seja, signo analógico. Dentro de uma categoria de signos, a imagem também é considerada um signo plástico e pode ser também linguístico. De acordo com Joly:

A teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre *semelhança, traço e convenção*, isto é, entre *ícone, índice e símbolo* (JOLY, 1996, p. 40, grifo da autora).

Entretanto, uma mesma imagem pode ter uma dimensão icônica e indicial. A imagem pode ser compreendida como índice, na medida em que mantém uma relação de contiguidade, proximidade ou causalidade com o referente. Sobre esse signo, Gemma Penn (2007, p. 323) explica que “[...] a fumaça é um índice de fogo, e um estetoscópio é tomado como um índice do médico, ou da profissão médica. O papel da convenção é mais importante, nesse caso”.

Ainda sobre a fotografia-documento, Rouillé (2009) explica que a imagem era reconhecida como algo equivalente ao que ela representava, ou seja, era considerada uma ferramenta de uma impressão direta:

[...] Barthes (e com ele os adeptos da teoria do índice) insiste naquilo que está em via de ficar *dérobé*⁴ na fotografia, como, aliás, nos grandes setores da sociedade: a representação. Para eles, a fotografia é essencialmente representativa: as coisas e os estados de coisas estão lá, e a fotografia os registra. [...] Em resumo, tal postura desconhece como os enunciados (imagens e textos) designam coisas e, ao mesmo tempo, exprimem os acontecimentos (ROUILLÉ, 2009, p. 136, grifo do autor).

O teórico critica essa visão de que a imagem apenas representa o real:

⁴ O significado da palavra francesa *dérobé*, de acordo com o Minidicionário Francês Michaelis (2003, p. 63) é “encobrir, mascarar, dissimular”.

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de ‘ser rastro’ mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

Por outro lado, ele explica que o aspecto expressivo revelaria uma fotografia autoral, com um entendimento moderno em relação aos padrões convencionais sobre a linguagem fotográfica, mais preocupada com a estética do que com a técnica. Porém, a diferença entre a fotografia-documento e a fotografia-expressão não seria definida na essência, mas sim no grau (ROUILLÉ, 2009). Portanto, esses valores não são excludentes:

[...] Mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados –, porque, em resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau (ROUILLÉ, 2009, p. 20).

O advento das práticas artísticas da fotografia, a mudança em relação ao regime de verdade e as novas tecnologias trilharam um caminho que fortalece a fotografia-expressão. De acordo com Rouillé (2009, p. 161), esse valor expressivo é caracterizado pelo “[...] elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos [...]”.

Foi, aproximadamente na década de 80, que houve uma legitimidade artística e cultural da fotografia de moda, caracterizada, em geral, de fotografia-expressão pelo autor. Uma geração de fotógrafos dos anos 1990, como Terry Richardson e David Sims, rompeu, segundo Rouillé (2009), com os valores estéticos clássicos de mestres como Richard Avedon e Cecil Beaton, por meio de imagens que “[...] frequentemente sofisticadas, mais sugerem do que designam e descrevem. É a época das audácias do desfocado, das fotos tiradas direto nos bastidores dos desfiles, das tomadas superexpostas, etc.” (ROUILLÉ, 2009, p. 166). Dessa forma, as imagens de moda insinuavam uma mensagem de consumo menos direta, ou seja, sem mostrar claramente as roupas e os acessórios (ROUILLÉ, 2009). Sobre essas mudanças, Rouillé afirma:

Entre os mestres do passado, a roupa era sempre colocada em evidência, no primeiro plano; vestidos com pregas cuidadas tinham caimento impecável, modelos elegantes destacavam-se perfeitamente dos fundos suntuosos; tudo exalava luxo, sonho, romantismo sereno. Nos anos 1980, o documento se enfraquece, mas a fotografia de moda continua a celebrar sua beleza, a colocar o sonho a serviço do comércio, em estreita

cumplicidade com as *top models*, de Cindy Crawford a Claudia Schiffer, aos corpos-objetos perfeitos e inacessíveis (ROUILLÉ, 2009, p. 165, grifo do autor).

Logo, para Rouillé (2009), as imagens de Richard Avedon carregariam um maior aspecto documental, uma vez que o fotógrafo valorizava mais o referente, representado pelo vestuário e os acessórios, do que a forma da imagem e a estética. Entretanto, por que o legado de Avedon, principalmente da década de 40 e 50, não seria no mesmo grau uma fotografia-expressão, já que o mestre inovou ao levar para editoriais de moda uma fotografia narrativa (MARRA, 2008), capaz de utilizar cenários inesperados, modelos repletas de atitude e emoção a fim de construir mini-histórias de moda? Sem nos limitarmos ao significado desses dois termos para Rouillé e, sim, ampliarmos essa visão do que é o documental e o expressivo, buscaremos compreender a impressão de Avedon sobre a moda dos anos 40 e 50 e a maneira como ele a representava nas suas fotografias, com o objetivo de entender até que ponto podemos considerar cada uma dessas imagens como uma fotografia-documento e uma fotografia-expressão.

Interpretação de Imagens pela Análise de Conteúdo e a Semiótica

A partir do que propõe a análise de conteúdo (BARDIN, 2009), a constituição do corpus do artigo se deu pela regra da representatividade, de acordo com a explicação de Laurence Bardin (2009, p. 123), “a amostragem diz-se rigorosa se a amostra for uma parte representativa do universo inicial. Neste caso, os resultados obtidos para a amostra serão generalizados ao todo”. Assim, escolhemos como corpus três fotografias de Avedon categorizadas em um grupo de imagens de modelos femininas, feitas em ambientes externos, nos anos 40 e 50, que representam a obra do autor nessa época.

As imagens selecionadas são *The New Look of Dior*, de 1947; *Dovima with elephants*, de 1955; e *Homage to Munkacsi*, de 1957 e foram extraídas do livro *Avedon Fashion: 1944 - 2000*, considerado a coleção definitiva do trabalho do fotógrafo, com fotos marcantes para revistas como *Harper's Bazaar* e *The New Yorker* e para campanhas publicitárias de grifes como Versace e Dior. Dentro desse universo, as três imagens citadas foram selecionadas por serem ricas em elementos que possibilitam uma leitura ampla, seja pela importância e relevância na história da fotografia e/ou na da moda, seja pelos atributos de originalidade e teatralidade que caracterizam essas fotos. A linguagem fotográfica inovadora, a ousadia e os elementos cênicos foram considerados fundamentais para a

escolha do corpus a despeito de outras fotografias interessantes que formam a retrospectiva do trabalho do autor neste livro específico.

Décio Rocha e Bruno Deusdará (2005, p. 310, grifo dos autores) afirmam que a análise de conteúdo pretende “fornecer técnicas precisas e objetivas que sejam suficientes para garantir a descoberta do *verdadeiro* significado”. Sobre essa metodologia de pesquisa, Roque Moraes (1999, p. 2) defende que ela “[...] conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum”.

Por sua vez, Alberto Manguel (2001, p. 29) complementa o conceito ao pontuar que “leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens”. Para corroborar o pensamento de Manguel, ele cita uma observação do historiador da arte Michael Baxandall (apud MANGUEL, 2001, p. 29): “Não explicamos as imagens [...] explicamos comentários a respeito de imagens”.

Portanto, a análise de conteúdo aliada ao uso de um aspecto semiótico que, como explica Martine Joly (1996, p. 29, grifo da autora), “[...] é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações”, auxilia-nos a descrever e interpretar as informações que a imagem contém, a fim de perceber em qual proporção cada uma das fotografias do corpus é documental e expressiva.

Análise Fotográfica

A primeira fotografia aqui apresentada é a imagem intitulada *The New Look of Dior*, de 1947. Esse é o ano em que o estilista Christian Dior lança sua primeira coleção, que já o eleva ao topo do grandioso comércio de luxo. De acordo com François Baudot (2008, p. 144), o início da carreira de Dior é um marco na evolução da vestimenta do século XX. Conforme Gilles Lipovetsky:

A exemplo da arte, a Alta Costura lançou-se em um processo de rupturas, de escalada, de mudanças profundas, que a tornam aparentada, a despeito de sua não linearidade, de suas reviravoltas, de suas ‘voltas atrás’ (o *New Look* de Dior), à vanguarda (LIPOVETSKY, 2009, p. 94, grifo do autor).

No pós-Segunda Guerra Mundial, em que vários países europeus se recuperavam dos problemas econômicos gerados pela guerra, a moda de Dior dá um frescor ao ambiente pesado dos anos anteriores, quando predominara um vestuário sóbrio e masculinizado. O estilista celebrava os valores tradicionais da mulher e, propondo elegância e feminilidade,

trouxe à silhueta decotes, saias volumosas na altura do tornozelo e cintura marcada, que se tornaram vestimentas de desejo para as parisienses. “Elitista e propositalmente excluída das realidades práticas, a moda de Christian Dior não propõe às massas o seu consumo, mas a toda uma sociedade o seu espetáculo” (BAUDOT, 2008, p. 144).

Na fotografia de Avedon, que apresenta o *New Look* à sociedade e perpetua a importante coleção, vê-se uma feminilidade exarcebada tanto pela leveza da saia rodada, a cintura marcada que delineia o corpo da modelo e o sapato com salto alto quanto pelos olhares masculinos que o novo vestuário provoca. Os homens não a olham com indiferença, mas sim com atenção. O *glamour* é configurado também pelo gesto e a postura da modelo e pelo uso do chapéu, da luva e do cabelo em um coque bem elaborado, formando um figurino impecável que marca a moda dos anos 50.



Figura 1. The New Look of Dior. Fonte: Avedon Fashion 1944–2000

O ângulo encontrado pelo fotógrafo para retratar essa mulher leve e feminina coloca a vestimenta em evidência, tanto por ela estar no eixo central da fotografia, quanto pelo tom escuro que realça com o fundo claro e iluminado, ressaltando a grandiosidade do *tailleur*. Assim, parece que a mulher está em um plano um pouco acima dos homens, em uma espécie de levitação, trazendo essa ideia de uma mulher sofisticada para a época. Entretanto, como explica Carol Squiers (2009, p. 163), à época da publicação do editorial para a revista *Harper's Bazaar*, os editores não acharam conveniente imprimir a imagem nas páginas da revista, pois eles acreditavam, entre outros motivos, que o olhar fixo do homem ao fundo e a falta da vista frontal da modelo distrairiam a atenção do espectador.

De acordo com o pensamento de Rouillé (2009), a fotografia do *New Look* é uma representação direta da indumentária criada pelo estilista, assim, enxergamos nela um forte valor documental, ainda mais pela importância da vestimenta para a história da moda. Essa

imagem como representação direta, pela semiologia, poderia ser chamada de signo icônico porque ela imita o referente. “A fotografia, o vídeo, o filme são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porque são registros feitos, como vimos, a partir de ondas emitidas pelas coisas” (JOLY, 1996, p. 40). Martine Joly explica:

A categoria da *imagem* reúne, então, os ícones que mantém uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Um desenho, uma foto, uma pintura figurativa retomam as qualidades formais de seu referente: formas, cores, proporções, que permitem reconhecê-los (JOLY, 1996, p. 37, grifo da autora).

Porém, essa mesma imagem poderia ser caracterizada de signo indicial, por ter uma relação de proximidade com o referente, a partir do modelo de Charles Peirce, que distingue três espécies de signos: ícone, índice e símbolo. Para Kossoy (2002), o índice é um signo que prova a existência do fato representado. “[...] Qualquer que seja o conteúdo de uma fotografia nele teremos sempre o *rastro indicial* (marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica) *mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido*” (KOSSOY, 2002, p. 33, grifo do autor). Martine Joly (1996, p. 36) ressalta que “o próprio índice pode ter uma dimensão icônica quando se parece com o que representa: as pegadas ou as marcas de pneus assemelham-se aos próprios pés e aos próprios pneus”.

Por essa dualidade da imagem, entende-se que a fotografia traz consigo o valor de documento por ter no registro fotográfico o referente, mas também reproduz o lado autoral, o processo de criação do autor (KOSSOY, 2002). “O índice iconográfico comprova a ocorrência/ aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar” (KOSSOY, 2002, p. 34). De acordo com Boris Kossoy:

[...] A indicialidade iconográfica que dá corpo à evidência e conforma o registro fotográfico não independe do ato criativo conduzido pelo fotógrafo durante a produção da representação, ao contrário, é a sua concretização codificada (KOSSOY, 2002, p. 34).

Na segunda fotografia aqui mencionada, *Homage to Munkacsi*, vemos uma homenagem declarada ao fotógrafo húngaro Martin Munkacsi, que inspirou Richard Avedon a investir no imediatismo e no movimento corporal das modelos na imagem fotográfica. “Com Martin Munkacsi como exemplo, Avedon fez do movimento – e daquela

delicada dança entre o naturalismo e o truque – o seu ponto forte⁵” (ALETTI, 2009, p. 268, tradução nossa). Munkacsi, que construiu a carreira como fotógrafo esportivo, começou o trabalho com a moda em 1933, na *Harper's Bazaar*. Sobre a fotografia de Munkacsi, Claudio Marra afirma que o fotógrafo “introduziu um novo modo de fotografar a moda, com uma linguagem da qual, mais tarde, se declararia devedor um artista do calibre de Richard Avedon, ou [...] um monumento da fotorreportagem como Cartier-Bresson” (MARRA, 2008, p. 136).



Figura 2. Homage to Munkacsi. Fonte: Avedon Fashion 1944–2000

Pelo histórico anterior de fotografias em locações externas, Munkacsi levou aos ensaios da revista uma visão mais despreziosa e dinâmica, que “[...] tende a colocar na cena, no que tange aos temas e às linguagens, um imaginário menos ligado à dimensão teatral e mais ligado à dimensão dos comportamentos comuns ou, em todo caso, possíveis” (MARRA, 2008, p. 138). “A locação e o estilo das fotografias eram realmente inovadores em relação ao trabalho de Steichen, Hoyningen-Huene, Horst, Blumenfeld e Beaton, mas não por oposição, como se costuma dizer, e sim por complementaridade”, completa Claudio Marra (2008, p. 137).

Em *Homage to Munkacsi*, datada de agosto de 1957, a jovem senhora transmite leveza, liberdade e elegância ao saltar o meio-fio e uma pequena poça d’água, na praça François-Premier, em Paris. Necessidade do salto e do guarda-chuva não havia, uma vez que o pavimento da rua mostra um local, em geral, seco, mas a homenagem traz o conceito revisitado de imagem fotográfica em movimento, com uma capacidade narrativa exarcebada, o que viria a ser marca de Avedon. “A imagem isolada obriga a interrogar-se

⁵ “With Martin Munkacsi as his model, Avedon made movement – and that delicate dance between naturalism and artifice – his forte”.

sobre o que gerou aquilo que estamos vendo e, ao mesmo tempo, convida a imaginar o que poderia acontecer depois” (MARRA, 2008, p. 148).

Apesar de, nesse artigo, conter apenas fotogramas soltos, e não ensaios fotográficos completos, cada imagem pertence a um mesmo contexto, ou seja, um conjunto de fotos de moda. A partir da opinião de Beatriz Cunha Fiúza e Cristiana Parente (2008, p. 171), que diz que “é através do ensaio que o fotógrafo pode expressar com mais intensidade sua visão sobre determinado tema, e é importante que se sinta a singularidade que a presença do ponto de vista do autor permite ao trabalho”, pode-se defender que por maior valor documental que exista nessa imagem, ela também carrega um caráter expressivo. A intencionalidade do autor de homenagear um fotógrafo influente em sua obra caracteriza uma afirmação da subjetividade de Avedon e da sua escrita fotográfica e sua visão sobre o trabalho do húngaro. Essa reverência mostra o respeito e o reconhecimento pela obra de Munkacsi, que influenciou intensamente não apenas algumas imagens de Avedon, mas sim sua bagagem cultural, fundamental para o processo de criação de cada imagem.

Na foto *Homage to Munkacsi*, o sobretudo indica um clima frio, assim como as luvas da modelo. O coque, bem arrumado, e o enfeite de cabelo sugerem uma mulher vaidosa e elegante. Abaixo dos joelhos, mas sem ser justo ao corpo, o sobretudo facilita o pulo da mulher. O sapato de bico fino e salto baixo compõe a elegância do *look*. As pernas afastadas durante o pulo produzem curvaturas parecidas com as abas do guarda-chuva aberto, o que equilibra a composição da foto. Sobre as escolhas que corroboram para a construção da imagem, Boris Kossoy afirma:

O assunto, tal como se acha representado na imagem fotográfica, resulta de uma sucessão de escolhas; é fruto de um somatório de seleções de diferentes naturezas – idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo – seleções essas que ocorrem mais ou menos concomitantemente e que interagem entre si, determinando o caráter da representação (KOSSOY, 2002, p. 27).

O olhar de Avedon sobre a moda trouxe novidade para um espaço em que havia referências muito próximas à pintura. O trabalho dele mostra a percepção do autor sobre o mundo *fashion* não ser limitado apenas à vestimenta, mas sim articulado com as questões socioculturais. Assim, ele aproximou a indústria do público consumidor, utilizando elementos como cenários e comportamentos das modelos a serviço do seu conceito fotográfico.

A fotografia de Avedon, principalmente das décadas de 40 e 50, é permeada por situações criadas em ambientes externos, a partir de um clima teatral e cinematográfico, que

contam mini-histórias e fazem das modelos, personagens importantes, como se dessem vida a protagonistas críveis (MARRA, 2008). Nota-se essa capacidade narrativa na imagem *Dovima with elephants*, de 1955. Como analisa Boris Kossoy:

No universo da moda tem-se uma personagem-modelo representando no interior de um cenário criado: uma representação teatral. Não deixa de ser uma realidade imaginada é verdade, mas também, ao mesmo tempo, se constitui num fato social que ocorre no espaço e no tempo (KOSSOY, 2002, p. 52).



Figura 3. *Dovima with elephants*. Fonte: Avedon Fashion 1944–2000

Além do entendimento de que uma fotografia sempre traz uma narrativa, desde o momento em que o fotógrafo seleciona o fragmento da cena que será retratado e de que forma isso se dará até a interpretação da imagem já existente, há de se considerar que, nas imagens de Avedon, há uma narrativa contida na imagem pela maneira como ele conta e desdobra uma mini-história. O movimento corporal da modelo, o cenário e a cena dinâmica dessa foto isolada nos trazem questionamentos sobre o que poderia ter acontecido antes da cena e, também, o que poderia sucedê-la. Assim, o autor Claudio Marra (2008, p. 148) sustenta que Avedon “sabe explorar positivamente aquilo que, à primeira vista, aparece paradoxalmente como um limite da fotografia, isto é, a sua condição de fragmento isolado, sem correlação com outros fotogramas, como, por exemplo, acontece no cinema”. Sobre o caráter temporal da narrativa, Alberto Manguel (2001, p. 27) afirma que nós, espectadores, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias [...], conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”.

Vestida pela grife Dior, posando em um circo, a modelo parece dançar com os animais, tamanha leveza e graciosidade ela imprime a seus gestos. O corpo curvilíneo, com quadril acentuado pela posição da modelo, dá ênfase à sensualidade feminina e faz um jogo de curvas com a estrutura dos elefantes. Os finos tecidos utilizados na confecção da roupa

contrastam com a pele enrugada dos animais e com o mato que forra o chão do alojamento, criando texturas na imagem preto e branco. Conforme Claudio Marra:

Trata-se de uma imagem destinada a marcar uma época e um modo de fazer fotografia, porque desde então se estabelecerá uma verdadeira corrida a cenários imprevisíveis, levando a moda para lugares cada vez mais surpreendentes, nos quais ninguém esperaria encontrá-la (MARRA, 2008, p. 150).

De acordo com as análises acima, a fotografia de Avedon possui um valor documental, mas seu caráter expressivo não deve ser abandonado apenas porque, em tese, ele faz parte de uma tradição clássica. Com um estilo fotográfico que dá um pontapé à fotografia de moda subsequente, que propõe um estilo de vida e, não só o vestuário num cabide de roupas ou numa passarela, Avedon influencia uma geração de autores. Para a época em que desenvolveu seu estilo, ele trouxe inovações, produzindo uma obra atemporal e reconhecida como uma das fundamentais do mundo da moda. Tal trabalho influencia os fotógrafos contemporâneos, mesmo que nos anos 80 e 90 o estilo fotográfico tenha se transformado em uma estética que privilegia a mercadoria de uma maneira mais indireta, com o vestuário dissolvido no ambiente da publicidade.

Considerações Finais

A discussão sobre os valores documental e expressivo da fotografia é complexa. Tanto divergências entre ser um signo icônico e indicial até o questionamento mais amplo de fotografia-documento e fotografia-expressão do francês André Rouillé, suscitam um diálogo com outros autores, como Boris Kossoy, Martine Joly e Claudio Marra. Se pensarmos na imagem como representação direta de algo real, certamente a ligaremos a uma fotografia-documento, preocupada em imitar o referente. Porém, podemos enxergar a imagem fotográfica como “uma representação resultante do *processo de criação/construção* do fotógrafo” (KOSSOY, 2002, p. 30, grifo do autor). Assim, antes de ser documento, a fotografia é autoral, se considerarmos as decisões que o fotógrafo toma em relação ao tema, a abordagem, a técnica, ao enquadramento.

Por isso, mesmo a fotografia possuindo um valor documental, a sua essência carrega um caráter expressivo, uma vez que as etapas do processo fotográfico, desde a escolha do assunto, do equipamento a ser utilizado, do filme, da ampliação até a composição da cena e a seleção do momento ou o instante do clique, decorrem da motivação do autor, dos seus

recursos e necessidades técnicas, de sua memória imagética, de sua cultura e vivência (KOSSOY, 2002).

Nas três fotografias de moda dos anos 40 e 50 – corpus representativo de duas décadas do trabalho de Richard Avedon – que foram analisadas neste artigo, enxerga-se o sistema da moda contextualizado em imaginários de *glamour*, fantasia, desejo, felicidade e sedução. Essas imagens transmitem informações sociais, históricas, comportamentais, entre outras, a partir da maneira com que a foto foi construída, desde a escolha dos elementos que figuram ali – e que não se limitam apenas às roupas – até o olhar e a impressão do fotógrafo.

Assim, pode-se considerar que tais fotos de Avedon contêm características da fotografia-documento, como a preocupação perfeccionista com a técnica e a representação precisa do vestuário, mas, em mesmo grau, as imagens dialogam com a fotografia-expressão, ao retratarem a individualidade do fotógrafo, que é afirmada em seu próprio processo de criação, e ao reproduzirem modelos em papéis importantes, como intérpretes de uma mini-história. Com Avedon, as modelos deixam de ser vistas como cabides de apresentação do vestuário e passam a ser requisitadas pela capacidade de interpretação de personagens fictícios em situações críveis (MARRA, 2008), como observamos principalmente na imagem *Dovima with elephants*.

Portanto, de acordo com Kossoy (2002), a moda e sua fotografia permitem esse misto de cenas reais (situações que ocorrem no espaço e no tempo) com criações elaboradas a partir da imaginação do fotógrafo (realidade imaginada), em equipe com modelos, estilistas e produtores de moda. Rouillé (2009) também concorda que a fotografia constrói e produz realidades e, por meio do conceito dele de fotografia-expressão, enxerga-se nessas fotos de moda o diálogo entre o fotógrafo, a modelo e os elementos cênicos da situação, a preciosidade da forma e da beleza estética fotográfica e, ainda, mesmo que sem intencionalidade, a propagação de informações além da moda. Assim, a imagem de moda propaga um conceito de uma marca, mas também, intrinsecamente, registra os valores sociais e as transformações culturais de uma época.

Referências

ALETTI, Vince. In *Vogue and after*. In: ALETTI, Vince; SQUIERS, Carol (Org.). **Richard Avedon 1944 – 2000**. New York, NY: Abrams, 2009.

AVEDON, Richard. **The New Look of Dior**. 1947. 1 fotografia.

AVEDON, Richard. **Homage to Munkacsi**. 1957. 1 fotografia.

AVEDON, Richard. **Dovima with elephants**. 1955. 1 fotografia.

AVOLIO, Jelssa Ciardi; FAURY, Mára Lucia. **Minidicionário Michaelis francês-português, português-francês**. 1. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2003.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3: imagem e moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDOT, François. **Moda do século**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro; SOUZA, Valdete Vazzoler de. Fotografia: meio e linguagem dentro da moda. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, vol. 1, n. 1, 2005.

Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewArticle/1474>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

DEUSDARÁ, Bruno; ROCHA, Décio. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 2, 2005.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a10v7n2.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2011.

FIÚZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, vol. 4, n. 4, 2008. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1511/1257>>. Acesso em: 13 mar. 2010.

GARNER, Philippe. Richard Avedon: a double-sided mirror. In: ALETTI, Vince; SQUIERS, Carol (Org.). **Richard Avedon 1944 – 2000**. New York, NY: Abrams, 2009.

HORN, Evelyse Lins. Documentário imaginário: reflexões sobre a imagem fotográfica e sua produção entre a arte contemporânea e o documental. In: 6º INTERPROGRAMAS DE MESTRADO DA FACULDADE CÁSPER LÍBERO, 2010, São Paulo. **Anais do 6º**

Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2010. Disponível em <http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2011/03/31/1301604156.pdf>.

Acesso em: 3 jun. 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho**: história e linguagem da fotografia de moda. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Identidade e representação: as marcas do fotojornalismo na tessitura da alteridade. In: VAZ, Paulo Bernardo (Org.). **Narrativas Fotográficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 17-57.

MORAES, Roque. Análise de Conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, vol. 22, n. 37, 1999. Disponível em: <http://www.letraviva.net/arquivos/tcc/5-%20Roque_Moraes.pdf>. Acesso em: 10 maio 2011.

MUSEUM LUDWIG DE COLÓNIA. **Fotografia do século XX**. Köln, 2005.

PENN, Gemma. A análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Editora Claridade, 2007. 96 p. (Saber de tudo).

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SQUIERS, Carol. “Let’s call it fashion”: Richard Avedon at Harper’s Bazaar. In: ALETTI, Vince; SQUIERS, Carol (Org.). **Richard Avedon 1944 – 2000**. New York, NY: Abrams, 2009.