

# PARANGOLÉ FOTOGRÁFICO DE MODA

Vanilson Luis de Melo Coimbra<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente artigo parte da obra *Parangolé*, de Hélio Oiticica, e busca refletir sobre o “fazer fotográfico” de moda. Entende-se que a fotografia de moda é parte de um contexto complexo de referências e inspirações, que é costurado como no parangolé intencionado de Hélio Oiticica. Para tanto, utilizou-se como metodologia uma investigação de caráter descritivo e exploratório do tipo bibliográfico. O propósito é compreender de que maneira o artista costura a sua própria singularidade na experiência fotográfica compartilhada, desde a pesquisa de elementos compositivos até a imagem de moda final. Joan Fontcuberta (2010), Nicolas Bourriaud (2009), John Berger (2017), Hélio Oiticica (2011) são alguns dos autores estudados e que possuem um interesse na experiência compartilhada como complemento da obra artística. A experiência fotográfica coletiva com potencial de fazer o espectador participar da narrativa passa pelo binômio da troca, que será explorado a seguir.

**Palavras-chave:** Narrativa Fotográfica; Fotografia de Moda; Editorial de Moda; Parangolé; Inteligência Coletiva.

## ABSTRACT

This article is based on Hélio Oiticica's work *Parangolé* and seeks to reflect about “fashion photography”. It is understood that fashion photography is part of a complex context of references and inspirations, which is stitched together like Hélio Oiticica's intended parangolé. A descriptive and exploratory investigation of a bibliographic type is used as a methodology. The purpose is to understand how the artist weaves his own uniqueness into the shared photographic experience, from researching compositional elements to the final fashion image. Joan Fontcuberta (2010), Nicolas Bourriaud (2009), John Berger (2017), Hélio Oiticica (2011) are some of the authors studied and who are interested in shared experience as a complement to the artistic work. The collective photographic experience with the potential to make the viewer participate in the narrative goes through the binomial of exchange, which will be explored below.

**Keywords:** Photographic Narrative; Fashion Photography; Fashion Editorial; Parangolé; Collective Intelligence.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Educação, Artes e História da Cultura mestre em Arquitetura, Urbanismo e Design. Graduado em Psicologia. Docente na graduação e na pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em fotografia de moda. Colunista de fotografia do Iphoto Channel.

## INTRODUÇÃO

Quando se trata de pensar, quanto maior é a obra realizada, quanto mais rica é, nesta obra, o impensado, isto é, o que através desta obra, é só dela, vem para nós como nunca até então pensado (Heidegger, 1969, p. 50).

Em *Parangolé*, Hélio Oiticica (1937-1980) parece tirar a obra de arte da parede e abre o acesso ao público participante. O ato de criar, para o artista, passa pelo des controle e o próprio ato de não criar aparece como fonte criadora da obra. Ao vestir o parangolé, o espectador participa e se transmuta, ele próprio, em obra de arte. A obra de Oiticica incorpora, como poética de trabalho, critérios defendidos por Nicolas Bourriaud (2009a) e Umberto Eco (1991).

A obra se completa com o ritmo da dança dos passistas e a forma se transforma em arte quando a ação acontece. A improvisação permite a fruição estética e conecta o participante à obra, transformando-o também em obra de arte. Oiticica tira a obra de arte do quadro e a coloca na rua, fazendo com que rompa as paredes da instituição e seja transformada no corpo dos passistas. Preconiza o objetivo de estética relacional, defendido por Bourriaud (2009a), de que os objetos postos à disposição do público – refletindo o comportamento coletivo – geram microfuncionalidades dentro do corpo social, com novos modelos de vida dentro da realidade.

A criação da “capa” veio trazer não só a questão de considerar um “ciclo de participação” na obra, isto é, um “assistir” e “vestir” a obra para a sua completa visão por parte do espectador, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo não mais como se fosse ela “situada” em relação a esses elementos, mas como uma “vivência mágica” dos mesmos (Oiticica, 2011, p. 73). Bourriaud (2009b, p. 13) apresenta a arte contemporânea como uma forma de utilização do mundo, como negociação. Ao submergir, para o contexto atual, obras de outros tempos e, ao ressignificar tais obras, desviadas de seus usos corriqueiros, o artista concebe um novo olhar sobre a obra, no lugar de descartar e partir para algo novo, como práxis da arte moderna.

Os parangolés são capas, tendas e estandartes, que foram incorporados pelo artista Hélio Oiticica, influenciado pelo estilo de vida descoberto na favela da Mangueira, no Rio de Janeiro, nos anos 1960. Por meio da inspiração do samba, os parangolés deveriam ser vestidos usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles. O movimento produzia a forma da

ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os parangolés, os espectadores passaram a ser participantes da obra.

### **Narrativas errantes**

O hábito é uma maneira usual de ser, fazer, sentir. Na moda, na arte e na fotografia, o costume define regras, métodos e qualifica quais obras se enquadram em determinada época. Os artistas impressionistas surgem em oposição a uma realidade, a uma maneira usual de sentir a arte, contrários ao monopólio da arte na época. Ao se desprever dos preceitos do presente, o artista se liberta das regras impostas e reformula pictoriamente sua experiência, com base no sentimento. Anos depois, quando o impressionismo vira um hábito, surgem as vanguardas e, novamente, o hábito reformula-se. Na moda, o hábito, travestido de tendências, é constantemente atualizado por meio de referências, sugerindo novas modelagens para que pareçam atuais. As narrativas fotográficas de moda interpretam tais atualizações, buscam referências do passado, da história e da cultura contemporânea para contar o mesmo enredo. Assim, transcodifica-se o presente.

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco (1991) apresenta um estudo sobre a abertura da obra de arte que, segundo o autor, se completa quando transporta pensamentos do projeto poético inicial do artista, que, influenciado pelo meio, infere alterações no contexto artístico e, conseqüentemente, no resultado final da obra. A abertura de uma obra de arte refere-se à situação frutiva experimentada durante a criação e o processo artísticos, bem como os encontros e a interpretação do espectador. Desta forma, a fruição artística corresponde ao ato do espectador de sentir ou não prazer diante do formato artístico. A provocação iniciada pelo artista pode ser complementada e resultar no despertar de sentimentos, admiração ou repulsa. Tal processo desencadeia efeitos comunicativos de tal maneira que o espectador possa definir, compreender e interagir individualmente com a forma original proposta pelo artista.

Segundo Eco (2003, p. 40), mesmo quando o artista produz uma forma acabada em si, de tal maneira compreendida, cada espectador traz consigo uma situação existencial concreta; uma sensibilidade particularmente condicionada; uma determinada cultura; gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. As múltiplas perspectivas existentes na obra de arte manifestam a riqueza, quando se apresenta, passível de inúmeras interpretações diferentes, sem

que isso ameace sua singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (Eco, 2003, p. 40).

Quando Marcel Duchamp, em 1917, escolhe um urinol e chama o objeto de arte, existe a intenção do artista, a apropriação do objeto e a significação da forma. O urinol cria uma nova relação entre a arte e o público a partir da intenção do artista, que recolhe, a um só golpe, o objeto do cotidiano – que é livre de contaminações artísticas –, abrindo-se para infinitas possibilidades de interpretação.

Ao analisar os conceitos de obra aberta de Eco (1991) encontramos um labirinto de possibilidades interpretativas, onde é necessária alguma forma de orientação. No Labirinto de Creta, construção da mitologia grega que tinha o intuito de conter Minotauro, Ariadne é o fio que soluciona o problema e apresenta a opção de saída; é o elo entre a abertura da obra e a defesa dos limites das interpretações por parte do espectador. No dispositivo labiríntico de Eco (1991), o rizoma sugerido pelo autor parte de uma intenção do artista para outras possibilidades de encontros, capaz de constituir uma experiência incessante de produção de subjetividade. O emaranhado de possibilidades tenta dar conta de um mundo de significados “[...] estruturável, mas nunca definitivamente estruturado” (Eco, 1985, p. 47).

O fio é uma saída, mas o que se apresenta como uma solução pode também ser uma enganação. Se, por um lado, o rizoma labiríntico parte de uma entrada e objetiva-se em uma saída, na contramão dessa ideia, Bourriaud (2011, p. 54) apresenta na estética radicante o conceito de estar do sujeito contemporâneo. Ou seja, a trajetória é tão importante quanto a multiplicidade do rizoma. Entre o entrar e o sair, existe a errância. “Assim, o radicante difere do rizoma pela tônica que dá ao itinerário, ao percurso, como relato dialogado, ou intersubjetivo, entre sujeito e as superfícies que ele atravessa [...]” (Bourriaud, 2011, p. 54).

Em fevereiro de 2020, um temporal inundou os estúdios do fotógrafo de moda Bob Wolfenson em São Paulo e aniquilou 80% do seu arquivo físico, dos anos 1970 até o início dos anos 2000. Diante da tragédia, o artista, incomodado com a situação imposta, viu no caos labiríntico um fio para ressignificar as obras encharcadas pela ação do Rio Pinheiros. “Vi que aquilo poderia ser uma nova obra, um reolhar, com uma nova expressão”, declarou o fotógrafo em entrevista à revista Harper’s Bazaar (Redação Bazaar, 2020), que ilustrou algumas imagens fotografadas novamente por Wolfenson, agora com as marcas do acaso. Em junho de 2020, o fotógrafo lançou o livro *Sub/Emerso*, com as imagens naufragadas, dentro do projeto

*Quarentena Books*, com lucros doados aos mais vulneráveis na pandemia de Covid-19. Na época, em seu perfil no Instagram, Wolfenson parafraseou Cazusa: “Raspas e restos me interessam” (Bittencourt, 2020).

Anne Cauquelin (2005, p. 132-133) defende a arte contemporânea:

[...] para um historiador consequente, trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado. As noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não têm mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna (Cauquelin, 2005, p. 132-133).

Ao fazer renascer coisas que estavam mortas, Wolfenson se vê diante do dilema imposto por Dédalo, da mitologia grega: o não descarte das obras carcomidas pela enchente aparece como uma reinvenção. As obras, inicialmente encomendadas por veículos de moda – restos de material rejeitados pelo artista, sobras, imagens sem importância e acomodadas no fundo de gavetas –, ressurgem da lama com novos significados, marcadas pela sobrevida.

Bourriaud (2009b, p. 27) descreve que: “Numa homenagem involuntária a Marcel Duchamp, trata-se de atribuir uma nova ideia a um objeto”. A imagem encomendada, seja uma peça de um editorial de moda, publicitária ou retrato, utilizada fora de seu projeto inicial, encontra novas possibilidades de uso. Se, por um lado, o artista é submetido pelo acaso, por outro, diante do labirinto, ressignifica sua arte e abre-se para novas interpretações. Para Bourriaud (2009b, p. 13), “A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim, “o que fazer com isso?”. A reorganização de elementos já existentes vai ao encontro das práticas contemporâneas e que têm uma relação direta com os *ready-mades* de Duchamp (1975).

Katia Canton (2009, p. 9) sustenta, em *Narrativas Enviesadas*, que “a arte faz por si só essa aproximação, misturando cada vez mais questões artísticas, estéticas e conceituais aos meandros do cotidiano [...]”. A questão do contemporâneo na arte estabelece novos sentidos, produzidos por uma seleção dos objetos do mundo, dispostos de tal modo a gerar novas perspectivas de contato e interação com a arte. “A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o

funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades” (Canton, 2009, p. 12-13).

É propício associar um episódio inusitado desta natureza, como o acontecido com o artista, ao conceito de construção de arte defendido por Calvino (1990, p. 138 *apud* Salles, 2006, p. 524): “[...] tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. A tensão fragmentária da enchente une e interage com o artista, remexendo obras e memórias. É cabível pensar que a enchente participa, de alguma forma, da ressignificação da obra.

O tempo contemporâneo não é linear. Para contar a história do agora, o artista é posto em constante revisão, onde rupturas e novas contratações causam inquietações. Nada é como parece: o certo e o errado, o novo e o velho, o passado e o presente se unem para criar uma nova narrativa visual. O sujeito radicante, como pontua Bourriaud (2011, p. 54), “[...] apresenta-se como uma construção, uma montagem [...]”. A arte contemporânea é a discussão do momento atual, do presente. Segue a linha de pensamento defendida por Cauquelin (2005, p. 18) e Archer (2001, p. 236), como a arte produzida e pensada em nossos dias, liberta de questões estéticas do passado. Enxergar um valor de arte em um produto de uma tragédia é contemporâneo quando ressignifica o objeto que já carrega em si uma série de significados, que, por si só, já são um discurso de arte. O produto da nova obra de Wolfenson, neste caso, se comparado ao *Parangolé* de Hélio Oiticica, de 1960, por exemplo, emerge do inusitado e se modifica em diferentes ritmos. Traz a novidade que não foi idealizada e, tão pouco, pensada no projeto inicial.

O fotógrafo de moda diante do modelo, seja em uma locação ou em um estúdio, se confronta com sua própria narrativa de vida. É contraproducente recorrer a um livro ou a um catálogo de poses na hora do ensaio. Lida-se com insegurança, controle, direção, técnica e relacionamento. O editorial de moda é uma narrativa de vida, das errâncias e dos relacionamentos vividos. A obra se completa e complementa a sagacidade do artista, a sensibilidade, o “golpe de vista”. Nicolas Bourriaud (2009b, p. 14-15) defende que “Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim”. É notório que o enredo não parte de uma visão egocêntrica do artista sobre o tema simplesmente, mas carrega a inspiração dos momentos vividos. Segundo Fontcuberta (2010, p. 13),

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade (Fontcuberta, 2010, p. 13).

A fotografia é um testemunho da realidade, mas não é a realidade. Sob este prisma, a fotografia mente. O artista, diante da realidade, cria sua própria narrativa do que é real: interpreta os fatos, tendência e retrata a experiência. Susan Sontag (2004, p. 102) reitera que “A notícia de que a câmera podia mentir tornou muito mais popular o ato de se deixar fotografar”. Em se tratando de uma narrativa editorial de moda, é válido considerar que a história tem sua relevância artística e fantasiosa, quando apresenta o tema sob a perspectiva do artista. A narrativa fotográfica de moda é uma mentira direcionada à realidade. A verdade implícita do capitalismo, que objetiva a venda do produto de determinada marca ou coleção, encontra, no editorial de moda, uma forma de concretização menos óbvia da relação de compra e venda e permite um diálogo maior com o público.

As marcas se apropriam das mentiras contadas nas narrativas fotográficas de moda. Para Katia Canton (2009, p. 15), “as narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear”. Em posse dessa verdade, o fotógrafo-artista contemporâneo de moda se liberta da pauta e apresenta a narrativa em tempos fragmentados: narra a realidade, fantasia, mas não resolve a trama. O editorial de moda, se pensado como fruto do desejo do espectador, mente e também revela. Refletindo sob a ótica do autor, a interpretação do espectador revela a verdade por trás da mentira narrada. O espectador enxerga sua versão da verdade contida na narrativa, que é moldada a partir da qualidade dos encontros frutivos durante o ensaio fotográfico. É no momento em que o espectador interage com a obra que se conceitua o devir. É possível perquirir que o artista lance sua narrativa, os encontros intensifiquem ou não o enredo, e o espectador valide a obra à sua maneira.

É necessário sensibilidade para congelar o momento, mas antes é preciso parar e sentir o movimento da cidade. Assim como os situacionistas ensinam a compreender a complexidade do espaço público, o fotógrafo nômade, situacionista, se invisibiliza para registrar o momento

da cidade, sem interferência. Paola Berenstein Jacques (2004) escreve: “Através das obras ou escritos desses artistas é possível se apreender o espaço urbano de outra forma [...]”.

Em maio de 2020, a Itália precisou se reinventar depois da primeira onda pandêmica causada pelo coronavírus. O país foi o epicentro inicial da contaminação na Europa e alvo de severas restrições e críticas. Foram 56 dias, oito semanas, de uma quarentena que obrigou 60 milhões de pessoas a ficar em casa (Oliveira, 2020). No mês seguinte, a revista GQ<sup>2</sup> italiana touxe o editorial *Liberdade Nômade*, fotografado pelo israelense Dudi Hasson, com o seguinte texto de apresentação: “Um respiro de leveza. O desejo de liberdade se configura em uma mistura de estilos que evocam o verão, as praias, a vontade de vaguear” (Fleisch; Hasson, 2020).

A narrativa fotográfica parte de uma praia urbana e mostra uma imagem em preto e branco de um modelo magro, fora do padrão, pueril, sorrindo e pisando de tênis na água do mar. Clássica referência de liberdade e rebeldia adolescente. A paginação seguinte mostra o dorso nu de um modelo de costas na praia, com um cachecol moldado por uma cobra viva. Dentre vários simbolismos, a cobra remete à dualidade entre o bem e o mal do antigo testamento, mas também significa renascimento, regeneração, força vital para a medicina. A sua representatividade tem a ver com a cura. O editorial segue com dois modelos se aninhando, um sobre o outro e, por sua vez, os dois sobre o dorso de um cavalo. A narrativa continua a reflexão sobre força, superação, necessidade do convívio social e afetivo. A ruptura nômade se explicita quando a narrativa sai da praia e mostra um modelo na cidade: o mesmo tênis que clamava por liberdade na paginação anterior perambula pela urbe. A cartela de cores harmoniza com o cinza do concreto e nota-se, na mão esquerda do modelo, uma sacola de papel, símbolo do reuso e da consciência difundida em economia circular. É de se pensar que a narrativa encontra o espírito de liberdade nas atitudes de compartilhamento e na conscientização coletiva.

Para os surrealistas, o espaço urbano poderia ser atravessado tal como nossa mente; uma realidade não visível poderia se revelar na cidade (Careri, 2002, p. 87-88). Para os situacionistas, assim como para os dadaístas, a caminhada é uma expressão estética e vem de acordo com o desejo de se “produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte” (Bourriaud, 2011, p. 14 *apud* Fabbrini, 2016, p. 3).

<sup>2</sup> A GQ, de *Gentlemen's Quarterly*, é uma revista mundial mensal sobre moda, estilo e cultura para os homens, com artigos sobre alimentação, cinema, esporte, sexo, música, viagens, tecnologia e livros.

O nômade vagueia e ocupa o espaço urbano, nomeando-o como parte de sua própria vivência. A narrativa não é fechada sobre si mesma e parece se enriquecer de simbolismo e novas possibilidades, caso o espectador mais atento deseje embaralhar as páginas. Bourriaud (2011, p. 37-38) diz que os nômades são coletores de signos, semionautas, criadores de percursos dentro da paisagem cultural. O nômade de Hasson (2020) é radicante quando inventa seu próprio percurso, acumula signos e constrói novas formas de visualização. Bourriaud (2011, p. 55) explica: “Em termos estéticos o radicante implica uma opção pelo nomadismo, cuja característica primeira seria a habitação de estruturas existentes”.

Fotografar é sobre sentir, observar o espaço, e sobre vaguear. A cena tem seu próprio movimento. Decodificar o momento exige talento e sagacidade; exige do artista um “golpe de vista”. O instante decisivo é sobre controle e também é sobre descontrole. O fotógrafo tem controle sobre as constantes de luz, técnicas e direção de cena; em outro momento, estoicamente, experimenta no descontrole, no imprevisível, no ruído, o componente artístico que ampara a mágica da fotografia. A arte habita no controle e também no descontrole, máxime se está na urbe, atento ao movimento frutivo. “Captar a cidade em uma imagem seria, sobretudo, acompanhar o seu movimento [...]” (Bourriaud, 2011, p. 97).

*A Vida Secreta de Walter Mitty* (2013) é um filme norte-americano que tem como contexto os bastidores da famosa revista de fotojornalismo *Life* (1936-2000). O enredo conta a história do supervisor do departamento de negativos e a sua aventura para resgatar um negativo perdido. Quando Walter finalmente encontra o fotógrafo Sean O'Connell, em meio a seu *habitat* e diante da cena, questiona quando, em que momento, ele irá tirar a foto. O fotógrafo responde: “Às vezes eu não fotografo. Se eu gostar de um momento, para mim, particularmente, eu não gosto de ter a distração da câmera. Eu apenas gosto de estar nele”. Fica subentendido, neste episódio, que, para o fotógrafo, a câmera é o instrumento de captura e também de distração do momento.

A fotografia se realiza na experiência, no contexto do fotógrafo fictício. Fotografar é sobre apertar o botão do obturador, mas também é sobre viver o momento. Em outras palavras, fotografia é sobre fotografar e também sobre a escolha de não fotografar. Poeticamente, o conceito relembra uma canção de Lulu Santos, de 1992, que diz: “[...] uma ideia que existe na cabeça e não tem a menor obrigação de acontecer”. Na contramão da horda de apertadores de botão produzidos pela sociedade contemporânea resistem poetas, nômades, artistas, que vivem

o momento e valorizam a experiência como forma de arte. “Milhões de pessoas filmam, compilam e editam imagens usando softwares que estão ao alcance de todos. Mas essas pessoas registram recordações, ao passo que o artista põe os signos em movimento” (Bourriaud, 2011, p. 88).

Para John Dewey (2010, p. 88-89), “A experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação entre participação e comunicação”. E complementa: “Em contraste com essa experiência, temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências” (Dewey, 2010, p. 109-110).

A experiência do fotógrafo treina o seu olhar além da sua técnica. É parte do treino trazer suas experiências de vida. É uma estética relacional se interessar em compartilhar tais experiências com o fotografado e com o espectador. O editorial de moda, quando exprime o sentimento e a experiência do artista na urbe, reflete não apenas o momento do clique, como também expõe o antes, o durante e o depois situacionistas. É a narrativa errante a que Paola Berenstein Jacques (2012, p. 20) se refere como micronarrativas de grandes narrativas modernas e que enfatizam questões da experiência.

É válido refletir que o fotógrafo de moda contemporâneo não apenas fotografa o meio, como também o leva para a alma de sua imagem. A multiplicidade de percepção gera movimentos genuínos e o conceito de estilo individual é questionado, exatamente pelo fato de que a identidade do artista contemporâneo não é mais única, não é mais apenas sua: é compartilhada com os encontros e com o espectador. Já este, quando interage com uma obra, entra em contato com o resultado de intermináveis transações. Assim como em uma narrativa fotográfica de moda, a interpretação do enredo passa por uma gama de negociações: “Uma obra nasce de uma negociação infinita” (Bourriaud, 2011, p. 54).

Quando Bob Wolfenson (2009, p. 66) foi convidado pelo museu de fotografia da Austrália para escrever o que a fotografia de moda significava para ele, explicitou bem a complexidade das negociações existentes em seu trabalho:

Fosse eu uma fotografia de moda. Queria ser habitada por estas modelos que não só vestem bem a roupa, mas a despem também, não me importaria em ser sujeito ou objeto, poderia ser quieta ou eloquente, adequada ou chocante,

poderia ser chique ou escrota, poderia gritar veemente ou apenas sussurrar calmamente, talvez quisesse ser barroca ou ainda clean, talvez doente ou sadia, viveria entre a loucura e a sanidade, entre verdades e mentiras; sobretudo estaria às voltas com meus eternos dilemas, seria a perfeita e justa medida entre as injunções de um pedido comercial; o ego e as concepções de meus autores, a época e os meus espectadores. Perambularia então pela eternidade. E seria finalmente grande (Wolfenson, 2009, p. 66).

Para Wolfenson (2009, p. 68-69), o grande dilema da fotografia de moda é o fato de ela, quase em totalidade, partir de uma encomenda comercial, o que potencializa e banaliza as negociações, principalmente as negociações criativas do artista. O autor relembra ainda que grandes fotógrafos superaram as encomendas comerciais inseridas no contexto e produziram imagens que se deslocaram do pedido para manifestações artísticas, crônicas de uma época, de um lugar, de uma sociedade.

No campo da narrativa fotográfica de moda, além da inspiração, existem várias negociações que dão o tom do enredo e que vão ou não convidar o espectador a uma interação. Quando a artista Vânia Mignone, entrevistada por Katia Canton (2009, p. 53-55), afirma que a narrativa só acontece nos cruzamentos, evidencia o conceito de que a obra produz uma narrativa no momento em que o espectador – a quem ela chama de observador – a vê. O incômodo de Mignone (Canton, 2009, p. 53-55), o *punctum* de Barthes (1984, p. 46), o coeficiente artístico de Duchamp (1975, p. 73) e a interação de Bourriaud (2009a) são o ponto de complemento da obra.

### Fotógrafos referências

Assim como as vielas labirínticas das quebradas dos morros, o zigue-zague entre a escuridão e a claridade inspirou Oiticica, na década de 1960, a criar o *Parangolé*. É o enviesamento de referências de outros artistas, a vivência cultural e as errâncias que formam o parangolé fotográfico do fotógrafo-artista. Paola Berenstein Jacques (2001, p. 32) afirma que, para Oiticica, a sua vivência na Mangueira foi determinante para o entendimento de que o espectador, vestido de parangolé, não se torna somente participante, mas também é parte da obra, ou seja, torna-se o próprio parangolé, coautor da obra.

Estudar as narrativas fotográficas de grandes artistas é encontrar as razões pelas quais tais imagens e narrativas captam a atenção do espectador. É buscar um fio condutor para a grandeza da obra fotográfica se comunicar. A bricolagem de referências encontra, na contemporaneidade, um enviesamento não linear de narrativas e o *bricoleur*-fotógrafo-contemporâneo<sup>3</sup> de moda constrói morada com técnica, vivência e referências, cuja forma é indefinida.

O *bricoleur*, segundo Jacques (2001, p. 24), jamais vai diretamente a um objetivo. Age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, em uma atividade não planejada e empírica. Na narrativa fotográfica de moda, a bricolagem de referências de outros artistas influencia e complementa a obra, como as peças fragmentadas da favela dão forma aos barracos. Além dos fotógrafos já citados nesta pesquisa, como Peter Lindbergh e Bob Wolfenson, o parangolé fotográfico do autor é enviesado por outros grandes nomes da fotografia de moda. Pela impossibilidade de citar várias referências, houve a escolha de mais três fotógrafos de moda que, juntos, pela multiplicidade de linguagem, costuram a bricolagem artística do autor.

## Man Ray

O dadaísmo não é uma estética aceita, mas sim um movimento reativo de negação à sociedade que produz guerras. Como caráter reativo, busca na denúncia uma forma de escandalizar, além de questionar o estatuto da arte, cada vez mais distanciado do cotidiano. Man Ray (1890-1976) é um dos pioneiros na fotografia de moda e o seu estilo fotográfico tem influência no dadaísmo e, posteriormente, no surrealismo. Ray foi cofundador do grupo dadaísta de Nova Iorque e do de Paris, ambos em 1921. Contemporâneo e amigo de Marcel Duchamp, sua produção artística é reconhecida por técnicas intervencionistas como solarização, reticularização, granulação e projeção.

A inovação do artista transcende as técnicas fotográficas quando o fotógrafo subverte a intenção primeira da fotografia. A figura feminina aparece nas obras de Man Ray idealizadas, misturadas por manipulações técnicas fotográficas, como a projeção de objetos (*ready-mades*). Man Ray foi influenciado pelas mulheres de seu cotidiano (Veloso, 2020). Para os surrealistas,

---

<sup>3</sup> Bricolagem é uma montagem que parte do conceito de “faça você mesmo”. No conceito intertextual, é um tipo de criação de texto. Neste caso específico, um texto criado através de bricolagem é composto por diferentes trechos de outros textos, que depois são “colados”, por meio de um processo semelhante ao da bricolagem.

“a mulher é o ser que projeta a maior sombra ou a maior luz em nossos sonhos” (Baudelaire, 1938 *apud* L’Ecotais, 2019, p. 179). É notório, em sua obra, que, além de idealizar a mulher, a figura feminina tem destaque de obra de arte: endeusada e inatingível.

Assim como o dadaísmo, o espírito fotográfico do artista é insolente, irônico e combativo. Fotografou o amigo Marcel Duchamp travestido e personificado em Mademoiselle Rose Sélavy, seu *alter ego* feminino. O inventor do *ready-made* aparece maquiado, vestido com roupas de mulher, joias e chapéu, e personifica, diante da objetiva, o seu duplo feminino. “Nos retratos de Man Ray, ela aparece em vários disfarces, às vezes comida por traças e decididamente masculina e, mais tarde, elegante e mais fluente nas pistas do fascínio feminino”<sup>4</sup> (Hawkins, 2015, tradução nossa). Rose personifica ainda a sagacidade e o erotismo da arte de Duchamp (Hawkins, 2015).

Ao fotografar a dualidade feminina do amigo, Ray ressalta o caráter ilógico dadaísta do artista, envolto em contradição e perturbando as intenções de normalidade, típicas do movimento artístico. Para o artista que ressignificou a Mona Lisa na obra *L.H.O.O.Q.*, de 1919, como figura masculina, quando desenhou um bigode e uma barba em um cartão postal com a pintura de Da Vinci, é de se pensar que a androginia já habitava a sua arte, antes mesmo de personificar Rose Sélavy no ensaio de Man Ray. Arrisca-se a sugerir que é parte da linguagem de moda do artista fotografar o desejo idealizado, assim como ressignifica a Mona Lisa, associada a características masculinas.

### Richard Avedon

Richard Avedon (1923–2004) nasceu e viveu na cidade de Nova Iorque. Quando, em entrevista, era questionado sobre o que era a moda para ele, discursava sobre a tentativa de se livrar da artificialidade das mulheres vistas como ideais e transformá-las em mulheres de verdade (Elkann, 2014). Diferentemente da mulher idealizada de Man Ray, Avedon fotografava o poder da mulher que precisava conquistar espaço no mercado de trabalho do pós-guerra.

No editorial *Dovima com elefantes*, de 1955, para a revista Harper's Bazaar, o preto, o branco e as nuances de cinza relatavam uma imagem de poder e harmonia entre o racional

<sup>4</sup> “In Man Ray’s portraits she appears in several guises, at times moth-eaten and decidedly masculine, and later, stylish and more fluent in the cues of feminine allure” (Hawkins, 2015).

(mulher) e o irracional (elefantes). Dovima usava um vestido Dior e parecia dançar entre os animais. É uma imagem de ritmo e estabilidade, que relata sobre a leveza e o pesado.

Em outro momento, quando questionado sobre a obsessão dos fotógrafos pelo fato de coisas desaparecerem, Avedon (Interview..., 2013) respondeu:

A maneira como vejo é comparável à maneira como os músicos ouvem, algo extrassensorial. Não faz julgamentos. Eu não diferencio entre uma ideia do que é bonito e do que não é. O que vejo é uma reafirmação das muitas coisas que preciso sentir. Tem a ver com qualidades obsessivas, não explicáveis. Eu sou um fotógrafo natural. É a minha linguagem, falo através das minhas fotografias de forma mais intrincada, mais profunda do que com palavras (Interview..., 2013).

A mulher de Avedon é um tipo definido de pessoa, facilmente reconhecida (Geftter, 2020, p. 149). A mulher fotografada é real para o artista, que o fascina, congela, como um momento no tempo. A genialidade de Avedon, percebida pelo também genial colega, o fotógrafo Irving Penn (1917-2009), é comovente. Avedon é referência de glamour, a demérito de ser rotulado como um fotógrafo de moda e comercial. Assim, o fotógrafo de moda, depois de provar ao mercado sua qualidade artística e comercial, tenta se livrar dos rótulos que o próprio mercado anseia por categorizá-lo.

### David LaChapelle

Na contramão do estilo minimalista que imperou nos editoriais de moda nos anos 1990, o fotógrafo norte-americano David LaChapelle, nascido em 1963, se estabeleceu no mercado de moda com um estilo fincado no exagero e no absurdo. As cores fortes e contrastadas de suas imagens apresentam um estilo peculiar e caricato. O artista glorifica o *kitsch*<sup>5</sup> com fortes influências surrealistas. Sua narrativa fotográfica de moda usualmente transforma a realidade em cenários distópicos, *nonsenses* e fantasiosos.

Fundado na fotografia híbrida, na qual a manipulação da imagem convive com a tecnologia, o artista traz à tona a temática sexual e ironiza o real e o imaginário. Segundo a artista e escritora Katia Canton (2009, p. 39), uma das estratégias dos artistas contemporâneos

<sup>5</sup> *Kitsch* significa “empréstimo”, traduzido do alemão. Na arte é empregado como algo exagerado, com particularidade vulgar, popular e brega. Imitação de gosto duvidoso.

é o uso de contos de fada, pelo fato de serem narrativas conhecidas e que, em posse do artista, são enviesadas, desconstruídas, fragmentadas e repetidas.

LaChapelle reinventa narrativas popularmente conhecidas no imaginário coletivo à sua própria maneira. Destaque para a releitura da obra renascentista *Vênus e Marte* (1483), de Sandro Botticelli: sua reinterpretação, *Vênus e África*, de 2009, é carregada de cores, erotismo, objetos e realidade distópica. Nela, Naomi Campbell aparece como uma Vênus que representa o continente africano, não só pelo tom da pele da modelo, mas também pela veste rasgada, expondo o mamilo, em uma clara alusão ao estupro que o continente enfrenta, segundo disse o próprio artista em entrevista ao jornal britânico *The Guardian* (Andreasson, 2014).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É por meio do estudo de imagens e pela leitura das narrativas fotográficas de moda destes artistas que a bricolagem do estilo do autor encorpa-se, como uma colcha do *patchwork* de experiências, imagens e referências. O minimalismo de Peter Lindbergh (2016), a multiplicidade de Bob Wolfenson (2020), o caráter dadaísta de Man Ray (1926), a percepção realista de Richard Avedon (1955) e a excentricidade de David LaChapelle (2009) constituem, cada qual à sua maneira, o parangolé fotográfico deste autor.

Referenciar outros artistas e construir seu próprio parangolé fotográfico faz parte da bricolagem do artista: significa aprender e misturar os estilos, colocar em uso. Tal processo, segundo Bourriaud (2009b, p. 14), vai além da postura maneirista de copiá-los. Ao contrário: é aprender a usar as formas e procurar meios de adaptá-las à sua realidade. É o fazer funcionar os códigos de cultura. Na prática, diante da cena fotográfica, ao assumir o controle da caixa flusseriana, o artista busca, em suas referências, memórias, e, em sua própria vivência, uma justificativa para o seu fazer fotográfico. Se, por um lado, a obra se potencializa nos encontros, por outro, é imprescindível saber o que narrar na hora de fotografar. Os editoriais de moda são imagens que anseiam por narrativas.

## REFERÊNCIAS

- ANDREASSON, Karin. David LaChapelle's best shot: Naomi Campbell and the rape of Africa. **The Guardian**, 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/29/my-best-shot-david-lachapelle-rape-of-africa-naomi-campbell>>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BITTENCOURT, Bruna. Bob Wolfenson fala sobre moda, Instagram e enchente. **Elle**, 2020. Disponível em: <<https://elle.com.br/depois-da-tempestade/particle-3>>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: walking as an aesthetic practice**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOK, Gregory (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELKANN, Alain. **Richard Avedon**. Alain Elkann Interviews, 2014. Disponível em: <<https://www.alainelkanninterviews.com/richard-avedon/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

FLEISCH, Bianca; HASSON, Dudi. Nomadic freedom: Theodor & Kaissan for GQ Italia. **The Fashionisto**, 2020. Disponível em: <<https://www.thefashionisto.com/editorial/gq-italia-2020-nomadic-freedom/>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GEFTER, Philip. Art, Fashion, Sex: Richard Avedon's Bohemian Coming of Age. **Vanity Fair**, 2020. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/style/2020/09/art-fashion-sex-richard-avedons-bohemian-coming-of-age>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

GEFTER, Phillip. **What Becomes a Legend Most**: A Biography of Richard Avedon. California: HarperCollins, 2020.

HAWKINS, Alexander. Meet Rose Sélavy: Marcel Duchamp's Female Alter Ego. **Another Magazine**, 2015. Disponível em: <<https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o problema do ser**: o caminho do campo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

INTERVIEW: Richard Avedon in Egoste. **West End Camera Club**, 2013. Disponível em: <<https://www.westendcameraclub.com/blog/2013/11/16/interview-richard-avedon-in-egoste>>. Acesso em: 6 out. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas (1). **Vitruvius**, 2004. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/05.053/536>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

OITICICA, Helio. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.



**REVISTA BELAS ARTES**

Volume 41, Número 1  
Janeiro - Abril / 2023

ISSN: 2176-6479

OLIVEIRA, Michele. Após 2 meses, italianos voltam ao trabalho, mas ainda não podem encontrar amigos. **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/05/apos-2-meses-italia-relaxa-quarentena-e-experimenta-o-novo-normal.shtml>>. Acesso em: 5 abr. 2021.

REDAÇÃO BAZAAR. Beleza no caos: Bob Wolfenson dá novo sentido a fotos afogadas em enchente. **Harper's Bazaar**, 2020. Disponível em: <<https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/beleza-no-caos-bob-wolfenson-da-novo-sentido-a-fotos-afogadas-em-enchente/>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VELOSO, Sheila. Man Ray e as mulheres. **Viaje Arte**, 2020. Disponível em: <<https://viajearte.com.br/man-ray-e-as-mulheres/>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

WOLFENSON, Bob. **Cartas a um jovem fotógrafo: o mundo através das lentes**. São Paulo: Elsevier, 2009.