
O SISTEMA DE SIGNOS DA FOTOGRAFIA DE MODA

ISABEL VAZ

É inegável o facto de a imagem estar culturalmente codificada. Assim sendo, aceitar-se-á a sua variância na perspectiva diacrónica do processo histórico, não sendo de esperar uma simbologia estática e constante, mas antes uma alteração sistemática de acordo com as características das sociedades.

Na cultura ocidental, a imagem posiciona-se enquanto simulação do mundo — objecto da *mimesis* —, por isso, o seu hermetismo, o seu convencionalismo e também a sua independência. A relação ambígua que estipula com a realidade advém do processo de ocultação e desvendamento, base da sua significância e, concomitantemente, da sua magia.

Dupla será, por isso, a relação que a imagem mantém com o espaço. Este, entendido enquanto objecto de representação, pertence à esfera do referente, logo àquilo que se conhece e que é compatível com a realidade, precisando, por isso, de elementos que dêem a ilusão do real como são a profundidade, a cor e a luz. É óbvio que estes códigos não são indispensáveis à existência da imagem, se se pensar que ela foi, durante muito tempo, considerada como reflexo do invisível e do divino, mas são eles que fazem estabelecer um pacto com a realidade.

Por outro lado, o espaço de duas dimensões, a que vulgarmente se chama quadro, pertence à esfera do significado, pressupondo o uso da linguagem. Esta, ao ter a sua organização própria, tenta a conciliação de espaços de natureza diferente. É aqui que surge o problema da arbitrariedade do signo que preserve a autonomia de todo o sistema.

A verosimilhança da imagem será, então, preservada por séries de códigos como o da profundidade, o cromático e o luminotécnico. Todavia, esta verosimilhança apenas se aproximará da verdade, posto que, para tal, urja a intersecção do imaginário, sobretudo em temas com algum grau de

O SISTEMA DE SIGNOS DA FOTOGRAFIA DE MODA

abstracção. Por tudo se terá que levar em conta a dialéctica espaço representado / espaço imaginado.

O que se pretende é que o tema apresentado seja credível ao observador comum, sabendo-se, contudo, que a imagem, antes de tudo, remete para si própria e cultiva uma relação de ambiguidade com o real, usufruindo, assim, de diversos graus de penetração no universo do sentido.

120

Se são complexas as relações imagem / espaço, maior complexidade terão as relações imagem / tempo. Pondo de lado a imagem / sequência, a fixa parece ser a negação do tempo, já que transforma o instante em eternidade.

Interessa aqui, e muito fundamentalmente, o caso à parte que é o da fotografia, a que não raro se chama instantâneo, posto que, fixando o instante, não retenha o movimento, antes pelo contrário, o complementa. Assim, a imagem se torna em muito mais do que a simples representação de um tempo abolido; ela é o lugar de emergência de uma nova subjectividade. Face à fotografia, o sujeito adquire uma espécie de plenitude, porque ela, sendo objecto, opera de modo a que todos os seus elementos ganhem também a consistência e o valor de um objecto. A fotografia, tendendo para objectivar, faz emergir a subjectividade, fictícia embora, porque chega através de algo objectivado.

Caso paradigmático é o da fotografia do próprio, em que nem sempre surge a identificação com a imagem obtida, porque a fotografia, parafraseando Roland Barthes, é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificial da consciência de identidade. Abre, assim, o campo incerto, problemático, fissurado mas evidente, da emergência de diversificadas alteridades.

Parecendo circunscrever a realidade, a fotografia estabelece com ela um parentesco, tentando recolher um momento idêntico a si mesmo, mas, ao abolir o tempo, insinua a permissão de realidades outras, pertencentes, estas, à subjectividade do observador que porventura as perspectiva em imagens ausentes.

Antes da existência da fotografia, a moda propagava-se através de gravuras, avidamente coleccionadas, substituídas, posteriormente, por revistas de labores que, com manifesta

intenção pedagógica, privilegiavam o texto prescritivo. Ora a fotografia de moda nada prescreve, tão-só inscreve com um valor de significante.

Poder-se-á, então, afirmar que a verdadeira moda nasceu com a imagem fotográfica, pela cumplicidade com que ambas encaram o transitório. Assim, a moda desafia a fotografia e a fotografia desafia a moda, quase que num projecto de complementaridade. Aquela é a imagem fiel do que esta pretende perspectivar. À fotografia se deve a divulgação da imagem de marca de nomes como o de Dior, Chanel ou Yves de Saint-Laurent.

A casualidade, a desfiguração, aquilo a que vulgarmente se chama desmazelo, conferem, nos nossos dias, ao modelo um signo maior de sofisticação. Numa perseguição dos pintores do primeiro modernismo, alguns com características expressionistas, cultores de uma plástica da desfiguração, a fotografia cultiva a imagem do quotidiano, descontraída, desalinhada, jovem, tentando criar uma outra moda que rumo ao futuro. Deixa, assim, de ser escrava da realidade para se remeter para criadora de uma realidade, outra, através da imitação de que é alvo. Por isso, a fotografia de moda é muito mais do que a fixação do momento; ela alcança o estatuto da representação confirmado pelas palavras de Roland Barthes¹:

Dans la photo de mode, le monde est photographié sous une sorte de décor, de profondeur ou de scène, en un mot, de théâtre.

Esta teatralização convida à reflexão sobre as atitudes dos modelos e o cenário em que surgem.

Assim, no início deste século, a fotografia de moda, procurava, não só como modelos, atrizes consagradas, como também as fazia posar em grandes ateliers inspirados em cenas da época.

Napierkowska (*Comoedia Illustré*, 1911) posa num estúdio que representa um jardim com todos os elementos que lhe são inerentes (árvores, fonte...), ainda que apagados por uma neblina. Nada impede que estes elementos sejam fictícios e não passem de uma pintura cénica. Está estática frente à objectiva. Segura com a mão direita uma manga de pel, hoje caída em desuso, tendo a



mão esquerda na cintura, gesto muito caro à fotografia de moda e que não deixa de ser hierático. O pé esquerdo, que mal se vê, insinua um movimento para diante, como que a demonstrar que a acção de passear foi surpreendida pelo fotógrafo. A timidez e a descrição são aqui privilegiadas. Não parece haver uma simulação de uma situação, mas, sim, a sua significação, utilizando-se um conjunto de elementos convencionais do teatro de onde a artista provém. Apenas a encenação é outra. A artista mantém-se artista.



Valeria Mazza (*!Hola!*, 1996) destaca-se num fundo neutro. Passou-se do cenário para a página, tendo perdido o espaço teatral todo o seu valor referencial em benefício do espaço tipográfico. Ao contrário de Napierkowska, exige-se a Valeria Mazza a liberdade e a desenvoltura da mulher do fim de século. O seu corpo dinamiza-se em formas sugestivas e desenfadadas. Os braços apoiam-se, negligentemente, nos bolsos das calças, num gesto muito tempo reprovado pelas convenções. A naturalidade e a ousadia, quase até uma certa irreverência, pautam a sua postura, a que não é alheio o sorriso algo malicioso.

Em ambas as imagens, não há situação simulada, mas o recurso a um léxico de gestos e de formas que insinua uma época e o seu sistema semiótico, assim como o estúdio da técnica fotográfica e da roupa. O sistema da moda é aqui recuperado por um sistema que tem as suas convenções autónomas.

As referências teatral e pictórica, que legitimavam a imagem de moda não foram totalmente abandonadas em benefício de uma referência gráfica e tipográfica. Paloma Cuevas (*!Hola!*, 1996), recuperando parte do hieratismo de Napierkowska, expressa liberdade. O cenário é natural, sem o artificialismo teatral, funcionando segundo o modelo



fotográfico e cinematográfico. O sorriso franco da jovem contrasta com o rosto sério da modelo de 1911. O movimento dos braços e a soltura corpórea dão testemunho da evolução radical das convenções. Esta é, sem dúvida, a mulher dos anos 90 que, apesar de tudo, aparece através de efeitos de profundidade e iluminação bastante estudados. Há espaços fechados capazes de reunir o natural e o artificial.



Nieves Alvarez (*¡Hola!*, 1996) aparece com todas as convenções de pose — silhueta relaxada, mas postura de rosto algo convencional. A posição pouco ortodoxa das pernas não destoa do movimento da mão esquerda, que não é seguida pelo olhar, o que evoca o artificialismo dos modelos do início do século. O corte com o convencional aparece com o facto de a modelo estar sentada no chão, onde também apoia a mão. Esta disposição meticulosa das peças de um léxico é aqui assegurada pela experiente feminilidade cromática.



É ainda Nieves Alvarez (*¡Hola!*, 1996) que transmite uma feminilidade emancipada. Inscrita no espaço branco da página, conservou, da pose do início do século, alguns elementos que são marcas de continuidade: hieratismo, seriedade, mão a apoiar o rosto. Por outro lado, há uma espécie de abandono provocatório, uma postura pouco ortodoxa das pernas que remetem para o código fílmico, contrariando as outras convenções. Disponível, mas distante, esta pose propõe um ideal feminino moderno, mas respeitador de tradições. Rupturas e continuidades aparecem aqui em simbiose perfeita.

A fotografia de moda é um género antigo com uma esfera de expressão autónoma e coerente. Sendo uma vicissitude fotográfica, pelo seu modo de difusão pertence, também, ao âmbito da fotografia de imprensa, cujo objectivo é, não raro, convencer para vender.

Na fotografia de moda há, sem dúvida, um sistema de imperativos coactores. Uma roupa, para se impor, tem que procurar artifícios que a dêem a conhecer através de convenções relativas ao modelo e ao cenário. As referidas convenções organizam-se num sistema de signos com combinatórias diversificadas, seja, em código. Este código supera as debilidades do léxico de que dispõe através da sua evolução diacrónica, procura imagens do passado para ampliação de repertório, mas não é mais que uma rede de relações aparentes.

124

O pano de fundo, se inexistente, remete para o espaço moderno da página. Se está presente, constrói o espaço tradicional do cenário e participa como modelo implícito rumo à teatralização que, por sua vez, pode ser abertamente artificial ou com uma decoração aparentemente natural. Apesar do seu significado emblemático, cada cenário não tem um significado estável e sobre ele decidirá o sistema de relações internas à imagem.

O manequim, soma de gestos e poses codificadas, põe em funcionamento o código mais amplo do corpo fotografado. O seu estatuto semiótico varia com a existência, ou não, de pano de fundo. Se este existe, o manequim é um signo de escrita dirigível aos sentidos; caso contrário, não ultrapassa a construção gráfica, a dinâmica de formas quase abstractas.

Em ambos os casos, cada parte do corpo permite construir um léxico de posturas, gestos e poses que possuem uma variante sensual valorizadora da representação, e uma outra intelectual que valoriza a significação.

A complexidade do sistema de signos da fotografia de moda pode ser equacionada e, de novo, redimensionada na resposta à pergunta:

Nesta fotografia de moda o que chama mais a atenção: a Naomi Campbell (! *Holla!*, 1996), a sua pose, o seu vestido, ou o cenário que a envolve?

¹ in *Le Système de la Mode*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

