

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE PROPAGANDA E
TURISMO

Júlia Martins Gouveia Teixeira

LINDA DE MORRER:

Reflexões sobre as estéticas da fotografia de moda no final do século XX em Davide
Sorrenti e Paolo Roversi

São Paulo

2022

JÚLIA MARTINS GOUVEIA TEIXEIRA

LINDA DE MORRER:

Reflexões sobre as estéticas da fotografia de moda no final do século XX em Davide Sorrenti e Paolo Roversi

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção de título de Bacharelado em
Comunicação com ênfase em Publicidade e
Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. João Luís Anzanello
Carrascoza

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Teixeira, Júlia Martins Gouveia
Linda de Morrer: Reflexões sobre as estéticas da fotografia de moda no final do século XX em Davide Sorrenti e Paolo Roversi / Júlia Martins Gouveia Teixeira; orientador, João Luís Anzanello Carrascoza. -São Paulo, 2022.
106 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo /Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Fotografia. 2. Fotografia de Moda. 3. Estética. 4. Melancolia. I. Carrascoza, João Luís Anzanello. II. Título.

CDD 21.ed. - 770

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi
Maldonado - CRB-8/6194

JÚLIA MARTINS GOUVEIA TEIXEIRA

LINDA DE MORRER:

Reflexões sobre as estéticas da fotografia de moda no final do século XX em Davide Sorrenti e Paolo Roversi

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção de título de Bacharelado em
Comunicação com ênfase em Publicidade e
Propaganda.

Aprovado em: __/__/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

Ao meu pai. Espero que você esteja orgulhoso de mim, onde quer que você esteja.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeira e imensamente, à minha irmã, Luísa, por todo o apoio dado não só na execução deste trabalho, mas sempre. Sem você, nada disso seria possível. Agradeço também a minha mãe, por acreditar em mim mesmo quando eu não mereço e por ler exaustivamente o meu texto, me ajudando a melhorá-lo. Você me inspira. E, é claro, não poderia deixar de agradecer meus cachorros, Megan e Bolt, por estarem literalmente ao meu lado durante todo esse processo maluco.

Agradeço aos meus amigos do *Bar de Segunda*, por terem me acolhido desde minha chegada à Universidade de São Paulo e terem se tornado meus grandes presentes e canos. Agradeço também aos meus amigos de sala, Guilherme Souza e Mari Cestari, por toda a paciência e companheirismo durante esses cinco anos e meio. Agradeço aos meus ítalo-amigos, Lucas, Mirella, Elisa, Ian, Victoria, Letícia e Luana, por estarem ao meu lado durante a maior aventura da minha vida. Obrigada por terem feito meus anos de graduação mais coloridos.

Agradeço também aos meus amigos de outros carnavais, especialmente Julia, Capitian, Luiza, Vittorio e Rafão. Vocês são a família que o Universo me deu de presente e eu não consigo agradecer o suficiente tudo o que vocês fizeram por mim.

Quero agradecer à minha tia, Elza e ao meu avô, Vasco – que está ao lado do meu pai, cuidando de mim –, por terem tornado meu intercâmbio na Itália possível. Obrigada por realizarem o meu sonho.

Agradeço especialmente meu orientador, o professor Carrascoza, por ter sempre me estimulado a dar o meu melhor, por todas as longas conversas inspiradoras, e pelo carinho que tornaram todo esse trabalho possível. Professor, para mim é uma honra encerrar esse ciclo ao lado de uma pessoa que eu admiro tanto.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao meu pai, que cuida de mim de longe, por ter me ensinado tudo o que eu sei e por ter me ajudado a enxergar a beleza que existe em todas as coisas do mundo. Eu te amo e sinto a sua falta.

RESUMO

TEIXEIRA, Julia. **LINDA DE MORRER**: Reflexões sobre as estéticas da fotografia de moda no final do século XX em Davide Sorrenti e Paolo Roversi. 2022. 106.

Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Este trabalho tem como principal objetivo propor reflexões acerca da natureza da fotografia de moda e suas estéticas no final do século XX. Para tal, foram estudados os trabalhos de dois fotógrafos – Davide Sorrenti e Paolo Roversi – por meio de estudos acerca de suas vidas e obras, passando por questões técnicas e conceituais. Como trabalhos norteadores, foram utilizados os textos de Sontag (2004), Bauret (2015) e Marra (2008). No final, incorporamos os aprendizados da pesquisa na criação de um ensaio fotográfico autoral.

Palavras-chave: Fotografia. Fotografia de moda. Estética. Melancolia.

ABSTRACT

TEIXEIRA, Julia. **SO PRETTY YOU COULD DIE**: Reflections on the poetics of fashion photography on the end of the 20th century in Davide Sorrenti and Paolo Roversi. 106. Conclusion of a bachelor's degree in Social Communication with specialization in Advertising - School of Communications and Arts, University of São Paulo. São Paulo, 2022.

The main objective of this study is to propose reflections on the nature of fashion photography and its aesthetics during the end of the 20th century. For that, we analyzed the works of two photographers – Davide Sorrenti and Paolo Roversi –, through studies of their lives and body of work, going through technical and conceptual matters. As guiding works, we used the texts of Sontag (2004), Bauret (2015) and Marra (2008). At the end, we incorporated the learnings from the research in the creation an autoral photo essay.

Key words: Photography. Fashion photography. Aesthetics. Melancholia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	O daguerreótipo	p. 16
Figura 2 -	<i>La mode pratique</i> , 1891	p. 20
Figura 3 -	Exposição "Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between), realizada pelo Costume Institute no Metropolitan Museum of Art, em 2017	p. 22
Figura 4 -	Paolo Roversi para Vogue Itália (Setembro de 2019)	p. 29
Figura 5 -	Paolo Roversi para Vogue Itália (Setembro de 2019)	p. 29
Figura 6 -	Kate Moss na capa da "The Smart Issue, no. 123" da revista i-D (Dezembro de 1993)	p. 30
Figura 7 -	Vanina, Davide, Riccardo e Mario Sorrenti, 1991	p. 32
Figura 8 -	Davide Sorrenti posando com a <i>tag</i> "argu"	p. 34
Figura 9 -	Kate Moss, fotografada por Mario Sorrenti, para a campanha do perfume <i>Obsession</i>	p. 36
Figura 10 -	Kate Moss, fotografada por Mario Sorrenti, para a campanha do perfume <i>Obsession</i>	p. 36
Figura 11 -	Páginas do editorial "Slam City"	p. 38
Figura 12 -	Jamie King e Davide Sorrenti	p. 39
Figura 13 -	Jade Malle por Davide Sorrenti para a Detour Magazine	p. 40
Figura 14 -	Jade Malle por Davide Sorrenti para a Detour Magazine	p. 40
Figura 15 -	A última foto tirada por Davide Sorrenti	p. 41
Figura 16 -	Foto tirada por Nan Goldin, parte do projeto <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> (1986)	p. 46

Figura 17 -	Jamie King fotografada por Davide Sorrenti	p. 47
Figura 18 -	Milla Jovovich, por Davide Sorrenti	p. 48
Figura 19 -	Fotografias tiradas em estúdio por Davide Sorrenti	p. 49
Figura 20 -	Fotografias tiradas em estúdio por Davide Sorrenti	p. 49
Figura 21 -	Exibição de <i>See Know Evil</i> no cinema Everyman, em Londres (Maio de 2019)	p. 51
Figura 22 -	Páginas do livro <i>ArgueSKE</i>	P. 52
Figura 23 -	Jamie King e Jade M., em fotografias publicadas no livro <i>Polaroids</i>	p. 54
Figura 24 -	Jamie King e Jade M., em fotografias publicadas no livro <i>Polaroids</i>	p. 54
Figura 25 -	Páginas do livro <i>My Beutyfull Lyfe</i>	p. 55
Figura 26 -	Fotografia tirada por Laurence Sackmann	p. 57
Figura 27 -	Autorretrato de Paolo Roversi com sua câmera Deardorff	p. 59
Figura 28 -	Fotografia de Adolf de Meyer (1927)	p. 60
Figura 29 -	Aplicações do <i>light painting</i> no trabalho de Paolo Roversi	p. 63
Figura 30 -	Aplicações do <i>light painting</i> no trabalho de Paolo Roversi	p. 63
Figura 31 -	A intencionalidade do borrão na obra de Paolo Roversi	p. 64
Figura 32 -	A intencionalidade do borrão na obra de Paolo Roversi	p. 64
Figura 33 -	Comme des Garçons, coleção outono 1992 <i>prêt-à-porter</i>	p. 67
Figura 34 -	Comme des Garçons, coleção outono 1992 <i>prêt-à-porter</i>	p. 67

Figura 35 -	<i>Out of the Shadows</i> - Comme des Garçons por Paolo Roversi (Dazed F/W 2019)	p. 70
Figura 36 -	<i>Out of the Shadows</i> - Comme des Garçons por Paolo Roversi (Dazed F/W 2019)	p. 70
Figura 37 -	Yelena and Sharon, Paris 1996, CDG por Paolo Roversi, presente no livro <i>Birds</i>	p. 71
Figura 38 -	Guinevere, fotografia do livro <i>Nudi</i> , de Paolo Roversi	p. 72
Figura 39 -	Paolo Roversi fotografando, nos bastidores do Calendário Pirelli de 2020	p. 73
Figura 40 -	Meu primo Victor, eu e minha avó Deise, em outubro de 1997	p. 76
Figura 41 -	Eu e meu pai	p. 81
Figura 42 -	Os ecanos chegam a Roma	p. 84
Figura 43 -	Os ecanos chegam a Roma	p. 84
Figura 44 -	Típico post do <i>Tumblr</i>	p. 91
Figura 45 -	Em gaze	p. 97
Figura 46 -	Os cristais	p. 97
Figura 47 -	Através do espelho	p. 98
Figura 48 -	Vitral	p. 98
Figura 49 -	Bons sonhos	p. 99
Figura 50 -	O blazer que você deixou	p. 99
Figura 51 -	Mas eu danço	p. 100
Figura 52 -	Noite de festinha	p. 100

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. A fotografia de moda	15
2.1. Sobre a fotografia e o real	15
2.2. O sonho possível da fotografia de moda	19
2.3. A fotografia de moda e a sociedade de consumo	23
2.4. O tempo e a sua relação com a fotografia de moda	25
2.5. A comunicação de moda e seu papel na disseminação de tendências e na aproximação da moda à arte	27
3. A fotografia de moda no final do século XX, contada por dois fotógrafos italianos	31
3.1. Davide Sorrenti	32
3.1.1. O <i>heroin chic</i> e a fotografia de Davide Sorrenti	43
3.1.2. <i>Cool kids never die</i> : obras postumamente publicadas e a redescoberta de Davide Sorrenti	50
3.2. Paolo Roversi	56
3.2.1. Ferramentas, referências, estilo e técnica	58
3.2.2. A parceria com <i>Comme des Garçons</i>	65
3.2.3. Para além das revistas de moda: o legado de Paolo Roversi	71
4. Da pesquisa à imagem: transformando aprendizados em fotografia	74
4.1. Como chegamos aqui	74
4.1.1. Confissões de uma melancólica	75
4.1.2. A internet e a imagem de melancolia	87
4.2. O ensaio fotográfico	92
5. Considerações finais	101
6. Referências bibliográficas	103

1. Introdução

No processo de escrita desse trabalho, eu me lembro nitidamente do meu primeiro episódio dessa trajetória, que foi um e-mail que eu enviei ao meu orientador, o professor Carrascoza, no começo do semestre passado, no qual eu pedia para que ele orientasse meu trabalho de conclusão de curso. Naquele e-mail, eu falava sobre o livro que eu havia lido do Umberto Eco, no qual ele dá instruções para se escrever uma boa tese. O autor, logo no início, comenta sobre as grandes dificuldades que o estudante universitário médio enfrenta ao escrever a sua tese (como é chamado o nosso “trabalho de conclusão de curso” na Itália), principalmente aqueles que – como eu – precisam conciliar os estudos com uma rotina exaustiva de trabalho, que não dispõem de tanto tempo livre para elaborar sobre os conceitos que abordará em sua monografia, nem para frequentar bibliotecas e outros espaços de estudo, o que acaba tornando a universidade, ao longo dos anos, somente uma grande obrigação para se obter um diploma. Lá, li esse que se tornou o grande propósito desse trabalho:

Pode-se usar a ocasião da tese (mesmo que o resto do período universitário tenha sido decepcionante ou frustrante) para recuperar o sentido positivo e progressivo do estudo, não entendido como uma narração de noções mas como elaboração crítica de uma experiência, como aquisição de uma capacidade (boa para a vida futura) de individualizar os problemas, de enfrenta-los com método e de expô-los segundo certas técnicas de comunicação (ECO, 2011, p. 8, tradução nossa)¹

Essa citação ecoou – com a desculpa do trocadilho – muito em mim, tendo em vista que os anos da minha graduação – para além de questões acadêmicas e trabalhistas – foram bastante conturbados para mim, fazendo com que eu realmente perdesse a paixão por estudar. Com isso, meu primeiro grande desafio foi encontrar algum tema que conseguisse *realmente* reacender minha paixão por estudar. No fundo, eu sabia que essa *paixão* viria de algo relacionado à moda, uma vez que esse

¹ “Si può usare l’occasione dela tesi (anche se il resto del período universitario è stato deludente o frustrante) per ricuperare il senso positivo e progressivo dello studio, non inteso come raccolta di nozioni ma come elaborazione critica di una esperienza, come acquisizione di una capacità (buona per la vita futura) a individuare i problemi, ad affrontarli con método, ad esporli secondo certe tecniche di comunicazione.”

é um tema que eu já gostava de estudar de maneira autônoma e é, para todos os fins, algo que me preenche. Eu só não sabia exatamente *o que* eu estudaria, dentro do vasto universo da moda.

A princípio, eu queria que meu trabalho, de alguma forma, provasse o quanto a moda é algo importante e digno de estudos, o que me levou a um tema que relacionava a moda às manifestações políticas. Porém, enquanto eu desenvolvia o tema, me deparei com uma série de entraves, principalmente relacionadas ao acesso a esses materiais (vale ressaltar que esse processo começou num período radicalmente diferente em relação à pandemia, e acessar alguns materiais presencialmente não era uma opção). Assim sendo, conversei novamente com o professor Carrascoza, a fim de pensar outras possibilidades de temas e apresentei a ele algumas opções que estavam em minha cabeça. Ele me encorajou fortemente a seguir com o tema que acabei escolhendo: as estéticas da fotografia de moda do final do século passado.

Boa parte do apelo desse tema, tanto para o meu orientador, quanto para mim, estava na possibilidade de fazer desta pesquisa também um trabalho criativo. Fazer um trabalho criativo *prático* é, pessoalmente, algo que me tira da minha zona de conforto, porém, eu estava bastante confiante para fazer um trabalho de fotografia de moda, uma vez que não seria a minha primeira experiência com o tema; eu não estaria caminhando totalmente no escuro.

Esse foi um tema também deveras emocionalmente importante para mim, uma vez que – como disse anteriormente –, os anos da minha graduação não foram muito fáceis: eles foram marcados por alguns episódios um tanto dramáticos, o principal deles sendo o falecimento do meu pai. Ele era uma pessoa muito apaixonada por fotografia: ele fez cursos, ele me deu minha primeira câmera, ele me ensinou a fotografar e, quando ele faleceu, eu herdei dele duas câmeras analógicas.

Quando meu pai faleceu, eu encontrei na fotografia um grande refúgio, não só em vê-lo nas fotos e reviver memórias nossas através delas, mas também no próprio ato de fotografar, que se tornou um mecanismo terapêutico para mim em diversas instâncias, era algo que me despertava *paixão*. E essa relação apaixonada que eu hoje também tenho com a fotografia foi se afluando durante o período em que eu estive na graduação. Um dos fatores que contribuíram para isso foi a matéria de Fotografia de Moda, que eu cursei na La Sapienza – quando fiz intercâmbio, pela Escola de Comunicações e Artes, para a Itália –, que foi grande parte do motivo pelo

qual escolhi esse tema. Nessa, que foi a minha matéria preferida de todos os tempos, fui apresentada aos dois fotógrafos que analiso neste trabalho, Davide Sorrenti e Paolo Roversi, e também tive que desenvolver um trabalho editorial de moda. Durante minha estadia, começou a pandemia de COVID-19, que não foi exatamente o cenário dos sonhos, mas foi, no final das contas, o cenário que eu vivi. E, apesar dos pesares, foi um momento da minha vida em que eu me vi particularmente feliz.

Creio que o marco mais importante desse tema tenha sido a minha busca por uma *paixão* e, além disso, uma busca para entender os motivos que me fazem ser apaixonada por ele. E, talvez, ao final desse texto, eu e você, meu caro leitor, chegaremos não necessariamente às respostas, mas a algumas hipóteses do por que para mim é tão importante falar disso e do por que eu tenho tanto carinho por esse tema.

Afinal de contas, a fotografia ultrapassa as barreiras culturais, sendo compreensível por todo o mundo. Ela tem o poder de unir as pessoas, independente de seu contexto cultural, através da emoção. Ela tem o poder que nós, meros humanos, não temos: o de atravessar o tempo, unindo povos cronologicamente distantes, levando os que se foram aos que irão um dia. Para todos os fins, a fotografia é a linguagem absoluta.

No primeiro capítulo, tratamos de aspectos mais conceituais da fotografia – especialmente no que diz respeito à fotografia de moda –, propondo reflexões sobre a relação da fotografia com o real, que possibilita à moda criar um extenso universo imaginário sem deixar de ancorá-lo à realidade, e, num segundo momento, sobre o próprio funcionamento da moda e como ela se beneficia da fotografia para operar nesse seu sistema próprio.

Já no segundo capítulo, analisaremos o trabalho de dois fotógrafos de moda – Davide Sorrenti e Paolo Roversi –, explorando como a estética criada pelos artistas visuais traduz o contexto de sua época: o inquietante final do século XX. De um lado temos Davide, um garoto rebelde e carismático que fez parte do movimento de artistas dos anos noventa responsáveis por colocar sob os holofotes uma realidade que a mídia escondeu por anos, moldando todo o visual daquele período. Do outro, temos Paolo Roversi, um verdadeiro poeta da luz, que graças a muito estudo e aperfeiçoamento técnico, consegue criar imagens encantadoramente mágicas e ao mesmo tempo inusitadamente perturbadoras, capazes de elevar não só a fotografia como também a moda ao *status* de arte.

O terceiro capítulo é focado no exercício prático da fotografia, com um ensaio fotográfico elaborado pela autora a partir dos ensinamentos deixados pelas reflexões do primeiro capítulo e de um minucioso estudo das obras de Davide Sorrenti e Paolo Roversi. E, como nenhum trabalho verdadeiramente criativo nasce do nada, há também uma breve contextualização acerca da temática escolhida, da execução e do processo que nos levou até aqui.

Espero que a experiência de ler esse trabalho seja tão divertida quanto foi para mim escrevê-lo, e que, mais do que terminar a leitura com respostas obscenamente exatas, o leitor se sinta instigado a se questionar, e refletir sobre o que torna a fotografia um tema tão cativante e rico. Assim como toda forma de arte, a fotografia exige que tenhamos um olhar por vezes mais pessoal do que científico, um olhar que abrace a experiência humana de estar vivo em um mundo altamente fotografável, de se ver como autor e ator de um sistema complexo de imagens que dependem de um grande esforço subjetivo, por vezes desconfortável, onde criam-se imagens belas e instigantes.

2. A fotografia de moda

2.1. Sobre a fotografia e o real

O primeiro instrumento que desempenhava um papel análogo ao que conhecemos hoje como câmera fotográfica – isto é, em linhas gerais, um suporte com uma base que permita que a luz (foto) se materialize, transformando-se em imagem (grafia) – se chamava "daguerreótipo". O aparelho consistia basicamente de uma câmara escura e uma placa fotossensível, feita de algum tipo de metal (geralmente cobre) e banhada em prata, na qual se fixava a imagem daquilo que estava em frente ao pequeno buraco por onde entrava a luz. Apresentado ao público pela primeira vez em 1839, na Academia das Ciências, o daguerreótipo causou grande comoção no meio artístico, uma vez que nunca antes fora possível criar imagens tão realistas em um intervalo de tempo tão curto².

² As imagens criadas através do daguerreótipo demoravam aproximadamente 30 minutos para ficar prontas.

Figura 1: O daguerreótipo



Fonte: Página "Blog do Facó" no Blogger³

Até então, os pintores eram responsáveis por registrar o mundo e os acontecimentos importantes que nele aconteciam, num processo que não apenas levava mais tempo como também tinha limitações em relação ao "realismo" do que era retratado, pois a pintura necessariamente implica no uso de um estilo pessoal do artista, na sua técnica para executar um desenho e nas interferências que os materiais escolhidos causam no produto final, por exemplo. Além disso, o próprio tempo necessário para realizar uma pintura impõe alguns obstáculos: ao longo de horas (ou até dias), a iluminação muda, as poses dos modelos têm algumas alterações e é difícil captar movimentos rápidos com exatidão e riqueza de detalhes.

Assim, à fotografia, desde seus primórdios com o daguerreótipo, foi confiada a tarefa de registrar o mundo de maneira fiel, criando uma espécie de ruptura entre ela e a pintura, sua comparsa mais lenta e inexata, que se libertou da arte da imitação para se dedicar também à experimentação e à abstração. O próprio nome dado a essa nova linguagem, "fotografia"⁴, já exprime o que conceitualmente entende-se dela

³ Disponível em: <<http://lcfaco.blogspot.com/2015/11/o-que-sao-os-dagarreotipos.html>> Acesso em 18 de jun. de 2022.

⁴ Segundo o dicionário etimológico virtual, "Do grego *phosgraphein*, que significa literalmente 'marcar a luz', 'registrar a luz' ou 'desenhar na luz'. A palavra grega é formada a partir da junção de dois elementos: *phos* ou *photo*, que significa 'luz', e *graphein*, que quer dizer 'marcar', 'desenhar' ou 'registrar'." <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/>>

até hoje: apesar da efemeridade e da relativa imaterialidade da luz, ela deixa rastros que podem ser registrados, como uma impressão digital daquilo que podemos ver.

Por ser entendida como uma mera "copiadora" da *realidade*, uma linguagem desprovida de códigos próprios, a fotografia custou a ser aceita pela alta cúpula das belas artes, onde a pintura já residia há muito tempo, reforçando ainda mais a ideia de que elas eram "inimigas" ou que, no máximo, a fotografia era uma ferramenta subjacente à pintura. No entanto, à medida que a fotografia se desenvolvia, foi-se percebendo que elas eram, mais do que qualquer coisa, forças complementares. Da mesma forma que os fotógrafos aprendiam sobre composição, enquadramento e contraste com as artes plásticas e também procuravam se afastar das funções ultrarrealistas às quais foram designados, os pintores também se beneficiavam da nova amplitude do campo de visão humano que foi conquistado através das fotos (as lentes da câmera podiam ampliar coisas pequenas que até outrora eram praticamente inacessíveis, as imagens tiradas de aviões davam uma série de novas perspectivas que poderiam ser exploradas, etc.), como aponta Susan Sontag em *Sobre fotografia* (2004):

O modo como a câmera fixava a aparência do mundo exterior sugeriu novos padrões de composição pictórica pelo fragmento, realçar o interesse por lampejos da vida humilde e por estudos de movimentos fugazes e dos efeitos da luz. A pintura, mais do que voltar para a abstração, adotou o olho da câmera, tornando-se (para empregar as palavras de Mario Praz) telescópica, microscópica e fotoscópica em sua estrutura. Mas os pintores jamais pararam de tentar imitar os efeitos realistas da fotografia. E, longe de restringir-se a representações realistas e deixar a abstração ao encargo dos pintores, a fotografia manteve-se em dia com todas as conquistas antinaturalistas da pintura e as absorveu. [...] O outro aspecto importante da relação entre pintura e fotografia omitido nos estudos mais aceitos é que as fronteiras do novo território conquistado pela fotografia começaram a expandir-se imediatamente, assim que alguns fotógrafos recusaram-se a ficar restritos a apresentar os triunfos ultrarrealistas contra os quais os pintores não podiam competir. (SONTAG, 2004, p. 160)

Dessa forma, o entendimento do que era a fotografia começou a se sofisticar, se descolando de sua dependência em relação à pintura, e, aos poucos, foi-se vendo que ela não era somente uma fiel copiadora do mundo tal qual ele se apresentava. A

preferência por este ou aquele enquadramento, a escolha por um ou outro tempo de exposição e tantas outras possibilidades que o próprio equipamento, por mais limitado que fosse, poderiam oferecer ao fotógrafo, evidenciaram que existia uma intencionalidade autoral em cada foto ou, em poucas palavras, que pessoas diferentes não tiravam fotos iguais de uma mesma coisa.

Entretanto, apesar das ambições abstracionistas da fotografia e da sofisticação da compreensão acerca de sua funcionalidade, ela não se desfez totalmente de sua dívida para com "o real". Até mesmo hoje, época em que a maioria das fotos são tiradas digitalmente e a população média está consciente das diversas formas que possibilitam alterar uma fotografia – seja com montagens, cortes, colagens ou o que quer que seja – a relação entre essa e "o real" ainda é bastante estreita. Afinal, uma foto ainda é um vestígio de algo que *realmente* existiu, como uma máscara mortuária de algo que *realmente* ocorreu. Ainda que a imagem de uma foto não seja *exatamente a realidade*, o mundo real serve, ao menos, de matéria-prima para o fotógrafo.

Na fotografia de moda especificamente, objeto de estudo deste trabalho, temos um exemplo bastante significativo de como se dá essa estreita relação entre fotografia e realidade: em *Sistema da Moda* (2009), obra que se propõe a ser a primeira "semiótica da moda", o autor Roland Barthes opta por pautar suas análises no que ele chama de vestuário escrito, deixando de lado vestuário-imagem (do qual a fotografia de moda faz parte)⁵. Afirmando até que a comunicação fotográfica é "por princípio puramente analógica" (BARTHES, 2009, p. 20), os motivos que conduziram Barthes essa escolha foram essencialmente dois, como coloca o autor Claudio Marra, no livro *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda* (2008):

Dois princípios parecem então ter condicionado Barthes na sua análise do sistema-moda: o reconhecimento da impossibilidade, ou talvez só da extrema dificuldade, de tratar semioticamente o real não expresso linguisticamente, e a ideia da fotografia como sistema de signos tão *sui generis*, que se assemelha mais e está mais próximo da opaca impenetrabilidade do real do que da

⁵ Nas palavras do autor: "Abro uma revista de Moda: vejo que tratam aqui de dois vestuários diferentes. O primeiro é o que me apresentam fotografado ou desenhado, é um vestuário-imagem. O segundo é esse mesmo vestuário, mas descrito, transformado em linguagem; este vestido, fotografado à direita, à esquerda, se transforma em: *Cinto de couro acima da cintura, com uma rosa aplicada, em vestido macio de shetland*; este vestuário é um vestuário escrito." (BARTHES, 2009, p. 19)

interpretabilidade potencial de uma mensagem codificada qualquer. (MARRA, 2008, p. 24)

Seria de uma arrogância quase delirante de minha parte tentar refutar ou alegar algum tipo de "leviandade" de Roland Barthes, autor crucial para a elaboração deste trabalho, em suas colocações a respeito da fotografia de moda. Contudo, havemos de convir que a ideia de comunicação fotográfica como algo "puramente analógico" é um tanto limitante em relação ao que ela de fato é (o próprio autor, mais tarde em sua carreira, revisitou essa controversa afirmação e até mesmo a obra em que ela está escrita). A fotografia – principalmente quando colocada em condição de comunicação – é, antes de qualquer coisa, uma linguagem. E enquanto uma linguagem, ela dispõe de seus próprios códigos, de seus símbolos e signos.

E é justamente essa capacidade da fotografia de partir da realidade para criar símbolos mais complexos, mais belos ou simplesmente mais interessantes, que faz dela uma linguagem tão fascinante, um objeto de estudo tão profundo. É impossível colocar a fotografia como algo totalmente pertencente ao território do real, ao mesmo tempo que não podemos colocá-la por inteiro no campo do sonho: ela não é exatamente uma terceira possibilidade na suposta dicotomia entre o real e o sonho, mas uma intersecção entre eles, a fotografia é o que há de sonhador na realidade e o que há de real no sonho.

2.2. O sonho possível da fotografia de moda

Nas primeiras revistas de moda – que são cruciais à história da fotografia desse gênero – o vestuário aparecia ilustrado, mas sempre em desenhos. Os primeiros registros que se tem da presença de fotos nessas revistas data do último decênio do século XIX, através de fotogravuras⁶. Mais precisamente, foi no ano de 1892, na revista francesa "*La mode pratique*", que pela primeira vez a reprodução direta de uma fotografia apareceu nas páginas de uma revista de moda. Pouco a pouco, graças à evolução tecnológica da imprensa, as fotos começaram a ganhar maior

⁶ Trata-se de um procedimento fotoquímico que conseguia gravar imagens destinadas à impressão sobre pranchas metálicas, conhecidas como "clichês".

protagonismo nos exemplares até chegarmos à situação em que nos encontramos hoje: é difícilimo⁷ imaginar uma revista de moda sem fotos.

Figura 2: *La mode pratique*, 1891



Fonte: A Fashion Institute of Technology Blog⁸

Fotografar um editorial é tão trabalhoso quanto desenhá-lo, se não mais. Além disso, todo o processo que envolve a criação e execução de um editorial fotográfico custa bem mais do que o das ilustrações. Ainda assim, a fotografia logo substituiu os desenhos na imprensa dedicada à moda. Para além do óbvio desenvolvimento dos meios de comunicação e suas tecnologias que possibilitaram a inserção de fotografias

⁷ Uso o termo "difícilimo" em vez de "impossível" pois em janeiro de 2020 a *Vogue Italia*, excepcionalmente, lançou um volume histórico que propunha uma reflexão sobre o impacto ambiental dos editoriais de moda. Para isso, todas as imagens daquela edição foram executadas por ilustradores. Emanuele Farneti, diretor da publicação, escreveu no editorial publicado em 7 de janeiro: "Todas as capas e as matérias da edição de janeiro foram realizadas por artistas, conhecidos, emergentes, nomes da arte e lendas das histórias em quadrinhos, que contaram a moda renunciando viajar, enviar guarda-roupas inteiros, poluir. O desafio é demonstrar que é possível relatar o vestuário sem fotografá-lo. É uma primeira vez: *Vogue Italia* nunca antes teve uma capa ilustrada e nenhuma *Vogue*, desde que existe a fotografia, já realizou um número de tal maneira." [tradução nossa] <<https://www.vogue.it/moda/article/vogue-italia-gennaio-2020-cover-illustrate>>

⁸ Disponível em: <<https://blog.fitnyc.edu/materialmode/la-mode-pratique-1891/>>. Acesso em 18 de jun. de 2022.

nesses meios, existe um motivo *filosófico* para essa migração, que tem a ver justamente com a relação entre fotografia, realidade e sonho que abordamos há pouco.

O casamento entre moda e fotografia é perfeito. A primeira, há séculos, já não desempenha mais tão somente um papel funcional (se é que esse algum dia já foi *somente* seu papel): uma roupa é tanto uma proteção térmica e moral do corpo quanto é também um *look*, um sentimento, uma forma de distinção social, uma interpretação do *zeitgeist* e até um posicionamento político, e tudo isso é reforçado nos desfiles teatrais das semanas de moda, nas páginas de revistas e em postagens de influenciadores no *Instagram*. Como pontua Gabriel Bauret, em *A fotografia* (2015):

A moda confunde-se com o modo de vida. Mais do que verdadeiras representações de vestuário o que se propõe são ambientes. Em determinados sectores da sociedade actual, não é tanto o vestuário que faz a moda mas sim o *look*, quer dizer, a aparência, ou então a imagem. (BAURET, 2015, p. 71)

Do outro lado, a fotografia é o instrumento ideal para transmitir a complexidade do vestir de uma forma que um desenho, por melhor que seja sua execução, jamais conseguiria. Pois uma foto é algo que se situa, como já discutimos, entre uma realidade onírica e um sonho real, e a fotografia de moda permite evocar o imaginário da moda sem deixar de assegurar sua verossimilhança, de ancorar seus pés no mundo real: ela torna o sonho da moda possível.

Nesse sentido, a fotografia de moda se aproxima bastante de um outro gênero fotográfico: o publicitário. Falar em moda é falar em marcas, em produtos, em consumo, enfim, em publicidade. Assim como uma campanha publicitária pretende mais do que mostrar produtos, promover um estilo de vida que está ligado a ele, um editorial de moda tem essa mesma ambição em relação às suas roupas. Na verdade, o espírito publicitário está "infiltrado" em quase tudo o que se entende como comunicação de moda.

Graças à sua particular estrutura comunicativa, segundo Lagneau, a fotografia interpretaria do melhor modo uma exigência fundamental de toda a prática publicitária: ser ao mesmo tempo "apresentação e re-presentation" de um determinado objeto. [...] essa dupla possibilidade deriva, de fato, de uma única

função do meio, a função de base que, unanimemente, toda cultura reconhece na fotografia: a função de realismo (MARRA, 2008, p. 48)

Boa parte da estratégia da criação de valor das marcas de moda tem a ver com um afastamento (pelo menos ao nível das aparências) de suas intenções comerciais, se aproximando do campo artístico-cultural. Isso faz com que até mesmo os anúncios, de natureza declaradamente publicitária, de marcas da alta moda mais se aproximem de ensaios artísticos do que de uma campanha propriamente dita. A moda tem, assim como a fotografia num passado *não tão distante* também tinha, o grande desejo de ser alçada ao *status* de arte⁹.

Figura 3: Exposição "Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between" realizada pelo Costume Institute no Metropolitan Museum of Art, em 2017



⁹ Se a moda de fato é ou não uma forma de arte é uma discussão polêmica, para a qual não existe uma resposta definitiva, ao contrário do que acontece hoje com a fotografia. É inegável que, apesar de sua aplicação funcional, comercial e extremamente cotidiana, a moda depende de um cuidadoso trabalho artesanal, do estudo de materiais e é capaz de criar verdadeiras esculturas vestíveis. A moda, principalmente com desfiles, ensaios fotográficos e *fashion films* também faz convites à reflexão e tem códigos complexos que dependem da subjetividade para serem compreendidos. Por isso ela, pelo menos, não deveria ser encarada só como uma indústria que fabrica produtos. No mais, os modernistas também ajudaram o lado favorável à ideia de moda enquanto arte: desde o século XX é muito mais difícil dizer que algo não é arte, uma vez que tudo pode ser alçado ao patamar de "arte". Dessa forma, pode-se dizer que o debate relativo ao *status* de arte da moda, apesar de ainda não ter necessariamente encontrado um desfecho, já é deveras *démodé*.

A moda sempre se situou num espaço entre arte e capital, no qual muitas vezes abraçou o lado cultural para abrandar o seu lado financeiro. [...] Por mais engenhosos que os anúncios de moda se tornem, continuam sendo anúncios. As revistas de moda, no entanto, são projetadas de uma forma que torna difícil distinguir entre material editorial, contribuições artísticas e publicidade. A quantidade de publicidade aumentou enormemente e agora ocupa cerca de três vezes mais páginas que o material editorial numa edição normal da *Vogue*, mas é apresentada de tal maneira que é difícil detectar o que está realmente sendo anunciado. E como "jornalismo crítico de moda" é algo que praticamente não existe, é difícil considerar o material editorial como outra coisa senão publicidade. (SVENDSEN, 2004, p. 107)¹¹

Assim como a moda, a publicidade atualmente também vai mascarando suas intenções comerciais através de várias camadas de subjetividade; um anúncio não vende só o carro, mas toda a liberdade de poder ir aonde quiser, quando quiser, num veículo onde cabe confortavelmente toda sua família; outro anúncio não vende só o refrigerante, mas todos os momentos gostosos que você passa com as pessoas que ama, nos quais – por acaso – bebe-se refrigerante, e assim por diante. Estamos em um estágio do capitalismo em que argumentos funcionais não são mais o suficiente para diferenciar um produto e, conseqüentemente, fazê-lo aumentar suas vendas. É necessário dar a ele relevância cultural, usando um discurso muito mais subjetivo e sentimental, assim como o que a moda tem: é necessário fazer as roupas e os produtos se tornarem um *sonho* de consumo.

2.3. A fotografia de moda e a sociedade de consumo

¹⁰ Disponível em: <<https://www.yatzer.com/rei-kawakubo-met-costume-institute>>. Acesso em 18 de jun. de 2022

¹¹ Vale a pena mencionar que atualmente ainda existem alguns veículos de moda um pouco mais "livres" das intenções comerciais de seus anunciantes (as marcas de moda): as publicações independentes. Elas têm um foco maior no rigor artístico de seus editoriais e costumam dar tanto mais liberdade criativa aos colaboradores quanto ter uma abordagem mais vanguardista esteticamente. Entretanto, essas são revistas de pequena circulação que geralmente custam mais caro do que as publicações *mainstream*. Porém, apesar da sua busca por uma liberdade editorial livre das esmagadoras vontades dos anunciantes, essas publicações costumam firmar parcerias com algumas marcas, criando editoriais mais *conceituais* para elas.

Não é à toa que o começo da história da moda coincide com o começo da história do capitalismo¹²: a moda, como a conhecemos hoje, começou a dar seus primeiros passos no final da Idade Média, quando a nobreza utilizava suas roupas para se diferenciar de classes sociais mais baixas e, à medida que essas passavam a se apropriar de vestes parecidas, criavam-se novos adornos, cortes e cores, que mantinham essa diferenciação. Contudo, atualmente, a ideia de distinção de classes sozinha não dá conta de explicar todo o fenômeno que é a *Moda*. Então o que é, afinal de contas, "a moda, como a conhecemos hoje"? Segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky:

Moda é uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo, é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve e por mudanças mais ou menos ditadas pelo capricho, que lhe permitem afetar esferas muito diversas da vida coletiva. (LIPOVETSKY apud SVENDSEN, 2004, p. 13)

Essa mesma lógica se expandiu para muito além do vestuário: os bens de consumo não são mais feitos para durar vários anos, mas sim para satisfazer nosso desejo por *algo novo* simplesmente por ser *algo novo* (os anuais eventos megalomaniacos de lançamento de novos *smartphones* evidenciam isso, uma vez que esses tornam-se quase imediatamente *hits* de vendas, sendo comprados por um gigante número de pessoas que trocam seus antigos aparelhos em perfeitas condições por outro que é *somente* um ano mais novo). Não seria equivocado dizer que a pós-modernidade é, de uma forma ou de outra, regida pelos valores da moda.

Essa é, aliás, parte central da tese de Lipovetsky em seu livro, *O império do efêmero* (2009), que é uma das análises filosóficas da moda mais aclamadas pelos estudiosos da área. Nela, ele situa a moda não só como fruto, mas como o próprio mecanismo da sociedade capitalista, que vai conquistando seu grande momento apoteótico conforme a efemeridade (o imperativo máximo do Novo) vai se tornando o *modus operandi* social.

Assim, a moda está nos comandos de nossas sociedades; a sedução e o efêmero tornaram-se, em menos de meio século, os princípios organizadores

¹² O capitalismo foi aos poucos sendo adotado à medida que a sociedade feudal se enfraquecia, em meados do século XV.

da vida moderna; vivemos em sociedades de dominante frívola, último elo da plurisecular aventura capitalista-democrática-individualista. (LIPOVETSKY, 2009, p. 13)

Nesse cenário, a fotografia entra como uma grande aliada para fazer as engrenagens da moda (e do capitalismo também) girarem mais rápido. A sua capacidade de registrar o que aconteceu é também um poderoso lembrete de como as coisas não acontecem mais. O tempo cria novos significados daquilo que é fotografado, e o *look* que hoje é visto como a mais pura expressão do belo, dificilmente será visto nas fotografias como algo que não o cúmulo da breiguice daqui duas estações.

2.4. O tempo e sua relação com a fotografia de moda

Um dos aspectos mais intrigantes e emocionais da fotografia é provavelmente a sua capacidade de suspender o tempo, eternizando momentos e pessoas. Antigamente, esse era um direito concedido somente aos notáveis, nobres e pessoas importantes que encomendavam seus retratos de artistas plásticos, que os concediam o direito da vida eterna em uma tela. Hoje a situação é radicalmente diferente: com a popularização das câmeras fotográficas, esse direito foi estendido e qualquer pessoa não só pode ser alçada à eternidade, como também é constantemente encorajada a fazê-lo por uma sociedade obcecada por se ver através de selfies.

Contudo, diferentemente das fotos, as pessoas e os lugares não permanecem intactos às ações do tempo. Tudo o que é vivo envelhece, muda de aparência e finalmente morre. Já com os lugares, as mudanças podem acontecer em outra velocidade – basta caminhar por quinze minutos no centro de São Paulo para ver edifícios do século passado que foram substituídos por várias unidades do mercadinho OXXO durante a pandemia –, mas de alguma forma elas acontecem. Essa capacidade de eternizar, característica da fotografia, também denuncia as coisas *como elas são agora*, e pode-se dizer que tiramos fotos justamente porque sabemos que essas mesmas coisas em algum momento *não serão mais assim*.

No caso da moda, especificamente, trabalhamos com um sistema praticamente binário daquilo que "está na moda" versus o "fora de moda". O "fora de

moda" é algo que – de uma forma ou de outra – já esteve na moda anteriormente, enquanto o que "está na moda" agora, com o passar do tempo também se tornará "fora de moda". Assim como acontece entre o que está vivo e o que está morto, o que separa aquilo que "está na moda" daquilo que está "fora de moda" é o tempo.

A determinação do que entra ou sai de moda é, em certa medida, arbitrária¹³. Mas o ciclo de vida de uma tendência é bastante determinado pela quantidade de pessoas que a aderem. Num primeiro momento, apenas alguns expoentes inovadores começam a mostrá-la. Em seguida, é a vez dos *connoisseurs* do meio e dos formadores de opinião, que sabem fazer a curadoria de quais tendências valem a pena serem seguidas, de aderi-las e, conseqüentemente, popularizá-las para o público *mainstream*. Então, as lojas de departamento se apropriam dessas tendências e começam a vendê-las para as massas, que veem aquelas peças nos anúncios, nas vitrines, em postagens de redes sociais e as compram para elas também. Porém, assim que uma tendência atinge seu auge, sendo aderida por um grande número de pessoas, ela começa imediatamente o seu declínio até tornar-se algo obsoleto ou simplesmente "fora de moda".

A constante evolução dos meios de comunicação, aliada à fotografia, permite aumentar exponencialmente a escala geográfica do que "está na moda" – sem esses dois recursos, seria praticamente impossível algo que a Kim Kardashian usou num jantar em Nova York na noite de ontem se tornar algo que "está na moda" simultaneamente em São Paulo e Tokyo, hoje – mas também diminuiu drasticamente o tempo que faz algo se tornar "fora de moda".

Nesse sentido, os veículos de moda, sejam eles quais forem (digitais ou não), que são os encarregados por ditar o que "está na moda" são também os responsáveis por assinar sua sentença de morte: uma determinada peça de roupa é vista tantas vezes, em tantas plataformas diferentes, sendo usada por tantas pessoas, em tantas ocasiões, estilizada de tantas maneiras, que ela acaba se esgotando, não há mais

¹³ Algumas tendências de moda geralmente respondem ao contexto social, econômico e cultural em que estão inseridas, conferindo a elas uma estruturação lógica do porquê elas entraram na moda. Um exemplo recente de como isso funciona é a volta das luvas à moda na retomada da pandemia de COVID-19: depois de dois anos sendo constantemente lembradas dos perigos de tocar em superfícies que não foram higienizadas e a popularização de luvas descartáveis no cotidiano como medida sanitária, as luvas "estilosas" de tecido surgem como uma boa alternativa para se manter na moda e seguro. Entretanto, não há um código específico que determine quais itens serão os elegidos por uma temporada ou não.

possibilidades para ela a não ser tornar-se o pior que uma peça de roupa pode ser: cafona.

Podemos concluir, então, que a fotografia de moda é um recurso essencial para que a moda possa operar na velocidade em que ela opera. As fotos do *look do dia* de hoje, em alguns meses, se tornarão a cartilha do que não vestir. Porém, em dez anos, elas serão resgatadas, em meio ao quase infinito arquivo de imagens de moda, como "momentos icônicos", como roupas históricas. Em outras palavras, elas receberão o inabalável status do *vintage*, do *look à frente do seu tempo*. A fotografia de moda é o que permite, também, que o "fora de moda" retorne à moda.

[...] esse aspecto de processo e de contínua mutação, funcionando como motor de todo o fenômeno, caracteriza o sentido profundo daquilo que chamamos de "moda", é preciso necessariamente questionar-se como isso se torna perceptível, porque é claro que a própria ideia de mudança não existe fora da possibilidade de seu registro: algo muda porque percebo que muda, porque de algum modo consigo perceber o desenvolvimento desse processo. Acrescente-se, além disso, que o âmbito do qual pretendemos nos ocupar, o do vestuário, representa apenas uma pequena parte daquilo que pode ser incluído sob o termo "moda", uma razão a mais para conjecturar a presença de "algo", de um mecanismo que ao mesmo tempo o circunscreva e o torne perceptível. Que esse "algo" corresponde ao sistema de comunicação é mais do que uma hipótese, como prova o fato de que a aceleração da mudança na moda tem claramente a ver com a ampliação tecnológica de tal sistema. (MARRA, 2008, p. 70)

2.5. A comunicação de moda e seu papel na disseminação de tendências e na aproximação da moda à arte

Diferentemente da fotografia que tem pretensões "puramente artísticas", a fotografia de moda geralmente nasce de uma encomenda. Isso, obviamente, não as impede de ter um valor artístico – museus do mundo inteiro disponibilizam suas paredes para obras feitas por grandes fotógrafos de moda, como Irving Penn, Richard Avedon e até mesmo Paolo Roversi, que mais adiante será analisado neste trabalho, cujas fotos foram expostas pelo *Museo d'Arte della città di Ravenna*, na Itália, recentemente, em 2021 – mas elas são em sua maioria pensadas para preencher páginas de revistas ou de portais da *Internet*, não para as paredes de museus e

galerias. Na prática, isso quer dizer que a fotografia de moda é criada para um outro tipo de apreciação, para um outro tipo de leitura. Como sublinha Susan Sontag:

Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista [...] A exemplo do que Wittgenstein afirmou sobre as palavras, ou seja, que o significado é o uso – o mesmo vale para cada foto. (SONTAG, 2004, p. 122)

Apesar de a fotografia de moda ser idealizada para uma leitura mais corriqueira – natural do meio em que majoritariamente se insere – e, conseqüentemente, menos contemplativa – o caso das fotografias expostas em museus – as publicações de moda dispõem de um capital que eleva a qualidade técnica e formal da fotografia em si, possibilitando a criação de imagens *artísticas em sua essência*.

Até mesmo as publicações mais populares – com seus generosos orçamentos – dispõem um talentoso time de fotógrafos, *stylists*, maquiadores, modelos, cenografistas e cabeleireiros que, unindo suas *expertises* conseguem criar imagens cujo valor artístico não é menor do que as daquelas que são abrigadas em galerias. Um grande exemplo disso é a *Vogue Itália*, que ficou conhecida como a versão da revista que publica os editoriais mais criativamente robustos de toda a franquia. Dentre os colaboradores seus colaboradores assíduos está Paolo Roversi, que exploraremos mais a fundo no próximo capítulo. Mas ele não é o único da lista de nomes de peso que já publicaram suas fotos na revista: Richard Avedon, Helmut Newton e Irving Penn são apenas alguns dos grandes fotógrafos que já contribuíram.

A moda fotografada é uma moda estabilizada, que se torna objeto, que permanece disponível nas revistas, nos catálogos, nos livros, podendo, enfim, como o ápice dessa nova condição de existência potencialmente ilimitada, ser também exposta nas galerias e nos museus. O desejo da moda de ser agregada ao sistema da arte passa, portanto, pela necessidade de adequar-se aos códigos próprios do sistema, que, mesmo apreciando o impulso em direção ao novo que ela manifesta, exige que tal processo apresente um mínimo de estabilidade e de duração, e que chegue a "algo" que possa viver além do horizonte de uma única estação. (MARRA, 2008, p. 53)

Figuras 4 e 5: Paolo Roversi para Vogue Italia (Setembro de 2019)



Fonte: *site da Art+Commerce*¹⁴

Porém, do outro lado, existem as publicações de menor circulação, que não dispõem necessariamente de orçamentos milionários para seus editoriais, uma vez que não contam com a mesma gama de anunciantes e volume de vendas das revistas *mainstream*. Essa é também a sua grande fortaleza, uma vez que, com menos anunciantes, elas têm uma maior liberdade editorial e, com um volume de vendas drasticamente menor, elas também se comunicam com um público mais nichado. Esse tipo de veículo geralmente é consumido por um público *insider* da moda, pessoas que veem no apelo massivo das revistas *mainstream* e na sua obediência em relação aos anunciantes, uma moda mais previsível.

Com um público leitor extremamente qualificado e com a "carta branca" dos anunciantes para fazerem o que bem entendem, as publicações independentes gozam de uma posição privilegiada para decidir o que de fato está na moda ou não, abrindo as portas da vanguarda para a moda. Uma dessas publicações é a *i-D magazine*, que, durante os anos noventa, foi uma das responsáveis por colocar na pauta pública figuras como Kate Moss e o fotógrafo Davide Sorrenti, que também será

14

Disponível

em:

<<https://www.artandcommerce.com/artists/photographers/Paolo-Roversi/Couture%3Cbr%3EVogue-Italia%3Cbr%3ESeptember-19>>. Acesso em 18 de jun. de 2022.

analisado no capítulo seguinte. Foi na *i-D* que se consolidaram também os modos de vestir de grupos *underground*, que a indústria da moda cedo ou tarde acaba cooptando para criar algo novo, uma nova tendência.

Figura 6: Kate Moss na capa da "The Smart Issue, no. 123" da revista i-D (Dezembro de 1993)



Fonte: i-D magazine digital¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/xgqykw/10-iconic-kate-moss-magazine-covers>. Acesso em 18 de jun. de 2022.

3. A fotografia de moda no final do século XX, contada por dois fotógrafos italianos

Pode-se dizer que a fotografia é fundamentalmente dividida em duas frentes. Elas não são mutuamente excludentes, mas existe no trabalho de todo fotógrafo, amador ou profissional, uma certa priorização de uma delas. A primeira diz respeito ao compromisso da fotografia com a verdade, é uma fotografia de cunho documental (no sentido mais amplo da palavra, é uma fotografia cuja intenção é registrar, seja para um documento ou para documentar um momento como ele é). Já a segunda prioriza o aspecto formal da fotografia, onde o objetivo maior não é necessariamente registrar o mundo tal qual ele aparenta ser, mas criar uma imagem bela através de uma câmera fotográfica, é a fotografia pictórica.

Assim, para esse trabalho, foram escolhidos os trabalhos de dois fotógrafos do final do século XX para análise, sendo um mais voltado para a fotografia documental e outro para a fotografia pictórica. O primeiro, Davide Sorrenti, tem uma linguagem fotográfica mais documental, enquanto o segundo, Paolo Roversi, prioriza aspectos formais da fotografia. Isso se relaciona também com as origens desses fotógrafos, uma vez que a escola – se é que podemos chamá-la assim – europeia tende a priorizar os aspectos formais da fotografia, enquanto a americana (apesar de ter nascido na Itália, Davide Sorrenti passou a maior parte de sua vida nos Estados Unidos) está mais vinculada a esse desejo de "contar a verdade" através da fotografia, como sublinha Susan Sontag:

A fotografia na Europa foi amplamente orientada por noções do pitoresco (ou seja, os pobres, os estrangeiros, os antigos), do importante (ou seja, os ricos, os famosos) e do belo. As fotos tendiam a louvar ou mirar de forma neutra. Os americanos, menos convencidos da permanência de qualquer ordenação social básica, especialistas na "realidade" e na inevitabilidade da mudança, produziram, de modo mais frequente, uma fotografia militante. Tiravam-se fotos não só para mostrar o que devia ser admirado, mas para revelar o que precisava ser enfrentado, deplorado – e corrigido. A fotografia americana supõe uma ligação mais sumária, menos estável, com a história; e uma relação mais esperançosa e também mais predatória com a realidade geográfica e social. (SONTAG, 2004, p. 78)

3.1. Davide Sorrenti

Nascido em Nápoles no dia 6 de julho de 1976, Davide Sorrenti fazia parte de uma família que se tornou algo como *a realeza da fotografia de moda*. O pai, Riccardo, era um jovem pintor de uma família nobre italiana que perdera tudo durante a Segunda Guerra Mundial. A mãe, Francesca, era uma designer de moda descolada, que trazia tendências à moda napolitana diretamente do seu "ateliê" de garagem e trabalhava na Fiorucci, uma importante etiqueta de moda italiana. Com Davide e seus dois outros filhos, Vanina e Mario, eles viviam um estilo de vida "bastante rebelde e alternativo para a época e bastante inspirado pela arte, música e moda dos anos 1960 e 1970" (SORRENTI, V. apud. HERNANZ, 2019, tradução nossa)¹⁶, como disse Vanina em entrevista para a revista Dazed & Confused. Desde pequenos, os Sorrenti sempre foram incentivados a se expressar criativamente e tiveram a veia artística aflorada.

Figura 7: Vanina, Davide, Riccardo e Mario Sorrenti, 1991



Fonte: Página "jinxproof" no Tumblr¹⁷

¹⁶ "[...] quite rebellious and alternative for the time and very inspired by the progressive art, music, and fashion of the 60s and 70s" – Vanina Sorrenti, em entrevista para Dazed & Confused Magazine em 2019, escrita por Clara Hernanz.

¹⁷ Disponível em: <<https://jinxproof.tumblr.com/post/158135095032>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

Com apenas um ano e um mês de vida, Davide foi diagnosticado com talassemia, uma espécie de anemia crônica de origem genética também conhecida como "anemia do Mediterrâneo". Em Nápoles, naquela época, o tratamento era mais limitado, o que significava que a sua expectativa de vida era bem baixa: os médicos acreditavam que ele não viveria mais do que dois ou três anos. Para sobreviver, ele precisava fazer várias transfusões de sangue, passar dias em hospitais e dormir com o auxílio de aparelhos. Era uma experiência muito difícil para alguém tão jovem, que constantemente era confrontado com a ideia da própria mortalidade.

A doença de Davide foi um dos principais motivos para sua mãe, Francesca, se mudar para Nova Iorque com os filhos depois de se divorciar de Riccardo. Nos Estados Unidos, ele teria acesso a melhores cuidados médicos e a recursos mais avançados do que na Itália. Então, quando Davide tinha cinco anos, eles chegaram no Novo Continente. Mãe solteira de três crianças, Francesca precisou trabalhar muito, em diversos empregos, para conseguir sustentar a família em um apartamento de um quarto, enquanto as crianças cuidavam umas das outras, apesar de muito novas. A princípio, Davide não gostava de morar em Nova Iorque. Ele sentia saudade da vida italiana, se recusava a falar o idioma, ele não se sentia pertencente àquela realidade e a sua convicção de que morreria em breve faziam com que tudo aquilo perdesse sentido. Mas, aos poucos, a cidade o conquistou: a agitação cultural, o *skate*, o *hip hop*, o *graffiti*, o estilo e o basquete fizeram com que Nova Iorque se tornasse um lugar especial para ele.

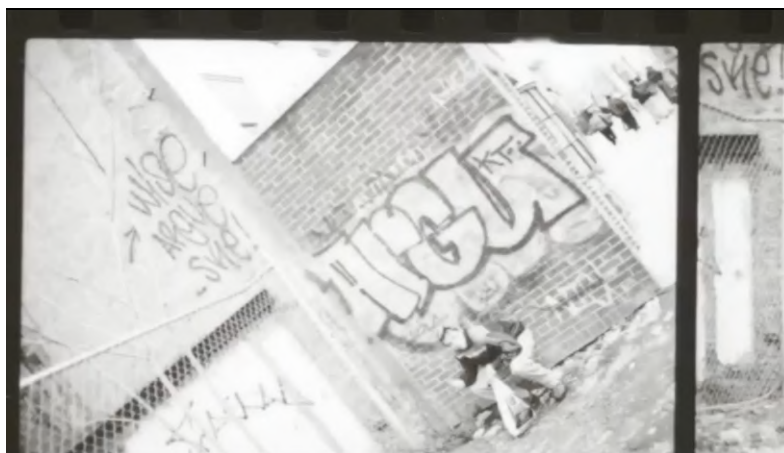
Foi então que a sorte sorriu para os Sorrenti e Francesca foi descoberta pela indústria da moda estadunidense. Seu talento com as roupas e sua experiência trabalhando na Fiorucci causaram uma boa impressão nos empregadores locais, que fizeram dela uma importante *stylist*. Ela conheceu o fotógrafo infantil Steve Sutton, se casaram e juntos abriram seu próprio estúdio de fotografia, no qual Mario, Vanina e Davide às vezes modelavam (representados pela Ford Models Kids). Foi no estúdio da família que eles – que viriam também a se tornar todos importantes fotógrafos – tiveram o primeiro contato com câmeras, luzes, salas de revelação e com a indústria da moda, como um todo.

Francesca também às vezes levava Davide consigo para o trabalho e ele, que era uma criança muito carismática, curiosa e divertida, chamou a atenção de diversos figurões da época, como relembra Francesca, em matéria da *Russh*: "Uma vez

estávamos em Milão em um desfile de moda e ele cativou Franca Sozzani, que é a Editora Chefe da *Vogue* italiana, e ela o convidou para se sentar com ela em um desfile." (SORRENTI, F. apud BLANCH, 2020, tradução nossa)¹⁸. Eram nesses encontros que Davide fazia perguntas, se mostrava interessado e se inspirava.

Mas os seus interesses iam muito além da moda: Davide era um menino das ruas. Nos anos 90, Nova Iorque era um lugar muito diferente do que é hoje. Era uma época pré-gentrificação, antes da gestão do prefeito Rudy Giuliani, que através das suas polêmicas medidas higienistas, transformou a cidade em uma espécie de *Disneylândia capitalista dos adultos*. Naquela época, a cultura jovem era muito forte. O *grafitti*, o *hip hop* e o *skateboard* estavam em alta como nunca. E Davide não só fazia parte como também era fruto desse cenário. Ele pichava a sua *tag* "argu"¹⁹ nas paredes e fazia parte do coletivo de grafiteiros SKE (de pronúncia "ski"), que originalmente era uma sigla que significava SomeKidsEnvy²⁰ e depois passou a significar SeeKnowEvil²¹. Ele andava de *skate* com o irmão e os amigos e se alimentava de referências vindas de todas as partes.

Figura 8: Davide Sorrenti posando com a *tag* "argu"



Fonte: Frame (24 min e 28 seg) do documentário "See Know Evil"

¹⁸ "Once we were in Milan at a fashion show and he captivated Franca Sozzani, who is the Editor in Chief of Italian Vogue, and she invited him to sit with her at a fashion show." – Francesca Sorrenti, em entrevista para Russh em 2020, escrita por Jess Blanch.

¹⁹ Uma variação da palavra "argue" que significa "brigar" em inglês.

²⁰ Em português, a tradução seria algo como "AlgunsMolequesInvejam".

²¹ "SeeKnowEvil" é uma brincadeira com a expressão "see no evil", que quer dizer "não ver maldade" em português. Porém, a palavra "know" em inglês quer dizer "conhecer" ou "saber". Ou seja, a expressão, apesar de ter a mesma sonoridade que "see no evil", na verdade tem um outro significado. No documentário "See Know Evil", o membro do SKE e amigo pessoal de Davide, Richie Akiva descreve: "SeeKnowEvil... Porque nós sabíamos o que o mal era e nós podíamos vê-lo e nós sabíamos o que aquilo era.", em tradução nossa. (SeeKnowEvil...because we knew what evil was and we could see it and we knew what it was.)

Davide amava *hip-hop*, arte, ópera, pintar. Ele criou uma marca de moda chamada DANUCHT (pronunciado The New Shit). Ele era um garoto durão que sabia desenhar e mantinha ursinhos de pelúcia em seu quarto. "Mario comprou para ele sua primeira câmera e ele ia para toda parte com ela, mas os anos 90 não foram um bom período para se crescer em Nova Iorque", diz Francesca. "Todo mundo queria ser um *gangster*. Todo mundo queria usar drogas porque eles precisavam sentir o que o Kurt Cobain estava sentindo. Eles precisavam sentir do que o Sid Vicious estava falando. Todos eles queriam tirar fotos como a Nan Goldin." (CHODHA, 2021, tradução nossa)²²

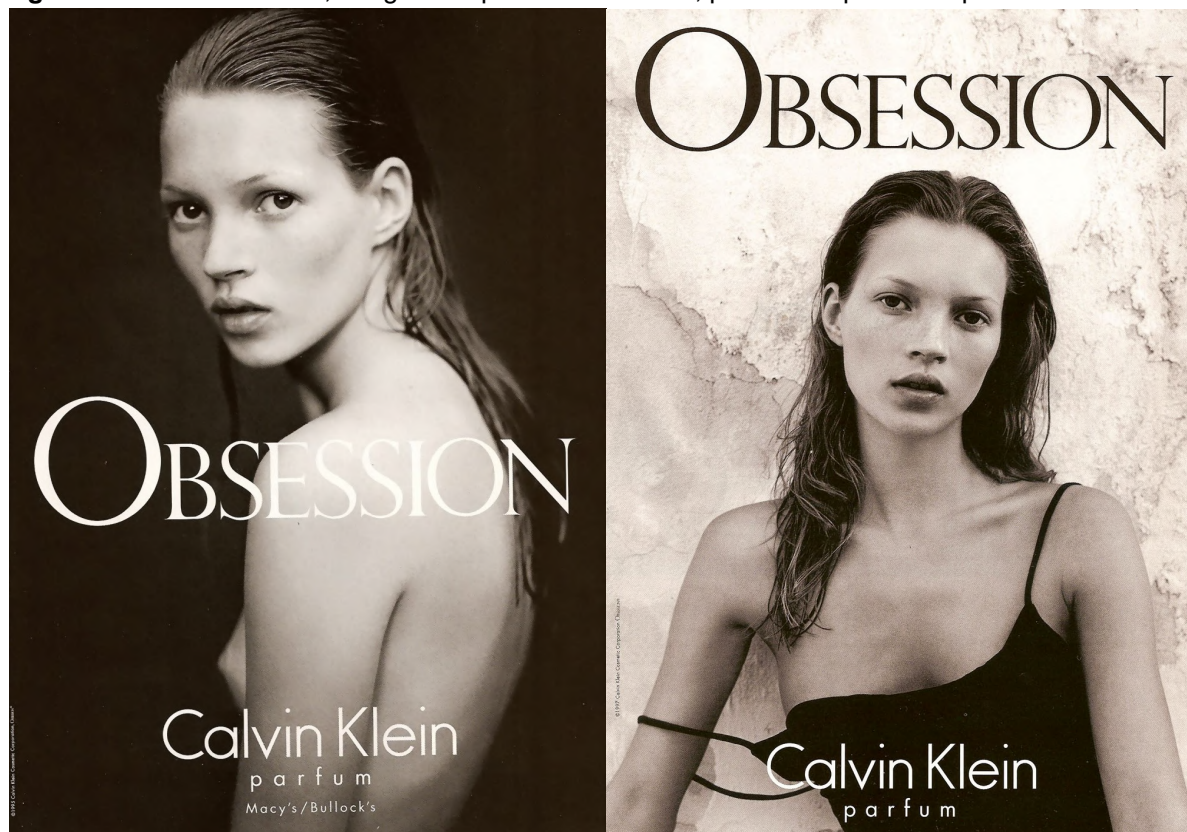
Porém, poucos sabiam que Davide era um garoto que lutava contra uma difícil condição de saúde. Ao mesmo tempo que pichava as ruas, ele também passava dias fazendo transfusões de sangue e, enquanto ele passava dias andando de *skate* pela cidade, ele passava as noites dormindo com aparelhos. Ele via os amigos que fizera em suas idas ao hospital morrerem por causa da doença que ele carregava em seu corpo. Davide tinha ossos frágeis e, por causa da talassemia, seu corpo parecia ser o de alguém mais jovem do que ele. Também por isso, ele tinha muita sede de viver e um sentimento constante de que qualquer momento poderia ser o último. E era essa sua paixão pela oportunidade de ver mais um dia nascer que faziam dele uma pessoa muito querida.

No meio tempo, seu irmão Mario começou a trabalhar como fotógrafo em Nova Iorque, mas logo se mudou para a Europa. Lá, conheceu uma garota loira e magricela, com quem acabou namorando. Essa garota era ninguém mais, ninguém menos, do que Kate Moss. Mas isso foi antes da Kate Moss se tornar *A Kate Moss*. Ela era apenas uma modelo "esquisita" – não era especialmente alta, era magra demais, tinha os dentes tortos e não se parecia com as *top models* que faziam sucesso na época, como Naomi Campbell e Linda Evangelista – que posava para algumas revistas independentes, como a *i-D*. Mas os dois provaram ser não só um ótimo casal, mas também ótimos parceiros de trabalho. Juntos, eles conseguiram a primeira

²² "Davide loved hip-hop, art, opera, painting. He created a fashion brand called DANUCHT (pronounced The New Shit). He was a tough guy who would draw and keep stuffed animals in his bedroom. "Mario bought him his first camera, and he went all over the place with it, but the 90s wasn't a good time to grow up in New York," Francesca says. "Everybody wanted to be a gangster. Everybody wanted to do drugs because they had to feel what Kurt Cobain was feeling. They had to feel what Sid Vicious was talking about. They all wanted to take pictures like Nan Goldin."

grande campanha de suas vidas, que foi o grande pontapé da carreira de ambos: a campanha do perfume *Obsession*, da Calvin Klein, no ano de 1992.

Figuras 9 e 10: Kate Moss, fotografada por Mario Sorrenti, para a campanha do perfume *Obsession*.



Fonte: Dazed & Confused Magazine digital²³

Depois dessa campanha, Mario e Kate foram "descobertos" pelo mercado da moda. Enquanto a indústria pregava cores exageradas, grandes volumes nas roupas e nos cabelos, um corpo perfeito e um certo ar de ostentação, eles se destacavam por retratar o completo oposto disso: pessoas reais, em cores dessaturadas, um estilo que tendia mais ao minimalismo e com um *mood* geral melancólico. Em entrevista para o documentário *See Know Evil*, Mutale Kanyanta, o agente de fotos de Davide Sorrenti, descreve:

Quando eu conheci Mario... O jeito que a fotografia de moda era feita naquele tempo em particular... Era muito brilhante, tinha tudo a ver com aquelas grandes garotas hercúleas, grandes penteados, grandes ombreiras... E tinha um movimento vindo da Europa que basicamente tinha um grupo inteiro de

23

Disponível

em:

<<https://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/16529/4/obsession-through-the-ages>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

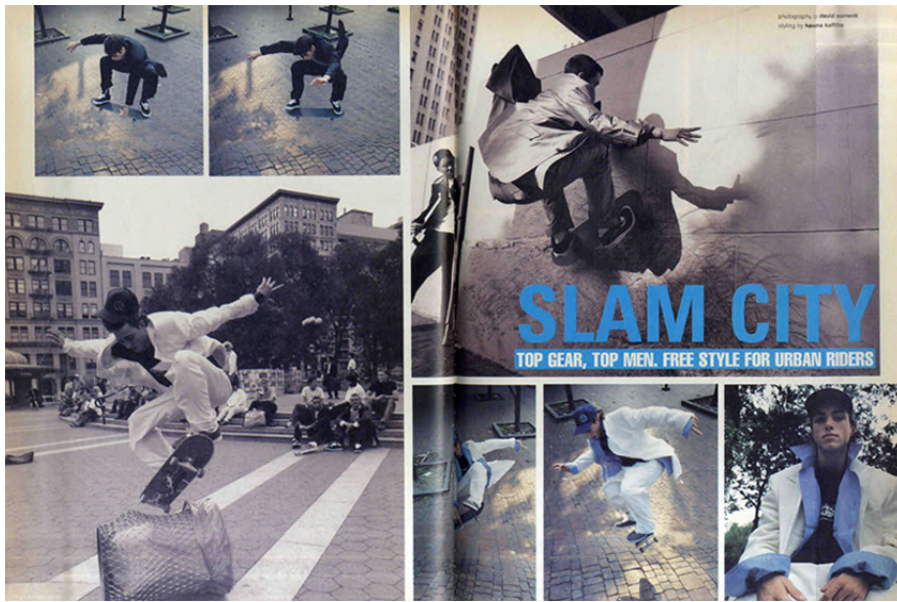
jovens fotógrafos que eram influenciados pelo movimento *grunge* aqui... A sensibilidade emergente era como uma resposta a uma convenção que existia. (SEE..., 2018, 97 min., tradução nossa)²⁴

Inspirado por Mario, que foi apontado como um prodígio dos anos noventa, Davide também começou a levar a fotografia mais a sério. Ele realmente admirava o irmão, que sempre fora uma de suas maiores referências. A vida de Mario era glamurosa e descolada, enquanto Davide se sentia preso aos aparelhos que o mantinham vivo. Mas ele não queria que a vida dele fosse só isso, uma constante batalha para sobreviver. Ele queria estar ao lado de Mario, ao lado das *top models* e dos fotógrafos famosos. Foi então que ele resolveu se aproveitar da oportunidade de ser o irmão caçula do prodígio dos anos noventa: Mario o levava para os *sets*, o apresentava às pessoas que trabalhavam com ele e, aos poucos, Davide foi se infiltrando na indústria.

O primeiro grande trabalho que Davide fez foi para a *Interview Mag*, com quatro fotos encomendadas por Richard Pandiscio, antigo diretor criativo da publicação. Logo em seguida, ele conseguiu um projeto maior para a *i-D Magazine*, uma publicação independente que foi uma das responsáveis por moldar a moda dos anos noventa. Ele se juntou à amiga Havana Laffitte, atual diretora de moda da *Let's Panic! Mag* e fundadora do *Camera Club*, que na época estava dando os primeiros passos enquanto *stylist*. Ele dividiu com ela sua ideia de fotografar seus amigos fazendo manobras de *skate* usando roupas masculinas formais e ela montou o figurino para o projeto. Em janeiro de 1996, então, a edição publicou o editorial "*Slam City*".

²⁴ "When I met Mario... The way that fashion photography was done at that particular time was... It was very glossy, it was all about these big, herculean girl, big hairdos, big shoulder pads... And there was a movement from Europe which basically had a whole group of younger photographers who were influenced by the grunge movement here... The emerging sensibility was kind of a reaction to an existing establishment."

Figura 11: Páginas do editorial "Slam City"



Fonte: Página "see-know-evil" no Tumblr²⁵

Esse projeto deu grande visibilidade tanto a Havana quanto a Davide, que começaram a ser requisitados para projetos de outras publicações do tipo, justamente pela importância que revistas independentes como a *i-D* tinham na configuração da moda nos anos 1990. Era nas páginas dessas revistas que fotógrafos de moda emergentes, com apelo contracultural, tinham espaço para mostrar seu trabalho. Em *Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda*, a autora diz que revistas como a *i-D* "eram tão exclusivas quanto a *Vogue*. Não era qualquer outsider que ganharia espaço nas páginas da *i-D*: tinha que ser o tipo *certo* de outsider. Tinha que ser cool. Todo resto era ignorado." (CALLAHAN, 2015, p. 26)

Tanto a *The Face* quanto a *i-D* foram fundadas já no final do movimento punk, e pegaram a deixa com precursores como *Interview* e *Punk* e a original *Details*, revistas que celebravam subculturas e aberrações enquanto atraíam o tipo certo de celebridade. O lema na *i-D* era "Estilo não é o quê, mas como você usa." (CALLAHAN, 2015, p.26)

25

Disponível

em:

<<https://see-know-evil.tumblr.com/post/25568430800/printed-page-aide-memoire-slam-city-top-gear>>.
Acesso em 23 de maio de 2022.

Davide tinha somente dezessete anos quando começou a fotografar profissionalmente e, apesar da pouca idade, ele tinha uma postura bastante madura. Ele era uma pessoa extremamente amigável e tinha facilidade para se aproximar das equipes com quem trabalhava, deixando as modelos fotografadas bastante à vontade para posarem para suas fotos. O resultado disso eram fotografias intimistas, independente de quão pomposas fossem as estruturas dos locais em que fotografava. Davide também tinha um bom portfólio, mesmo antes de suas fotografias serem encomendadas por publicações importantes, pois enquanto acompanhava Mario trabalhando, ele tirava algumas fotos casuais das modelos que estavam sendo fotografadas.

E numa dessas vezes que Davide acompanhou o irmão, ele conheceu sua musa e grande amor de sua vida, Jamie King. Quando era mais nova, Jamie também tivera alguns problemas de saúde que demandaram uma série de cirurgias e muitas horas passadas em hospitais, e esse foi um grande ponto de intersecção entre os dois: eles sentiam que se entendiam num nível mais profundo do que as outras pessoas. Eles se apaixonaram profundamente e logo começaram a namorar. Ambos eram extremamente talentosos e, assim como Kate e Mario, eles também faziam uma boa dupla profissionalmente.

Figura 12: Jamie King e Davide Sorrenti



Fonte: Love Magazine digital²⁶

²⁶

Disponível em:
<<https://www.thelovemagazine.co.uk/article/jaime-king-honours-the-extraordinary-davide-sorrenti>>.
Acesso em 23 de maio de 2022.

Aos poucos, Davide ganhava o respeito da indústria e saía da sombra do irmão mais velho. Seus trabalhos ficaram mais sérios e a indústria da moda sorria para o garoto das ruas de Nova Iorque. Uma das marcas para quem ele fotografou foi Marc Jacobs, que estava também se tornando uma queridinha da indústria. Ele estava em um ponto de sua carreira onde conquistava sua independência financeira, o que possibilitou que se mudasse da casa de Francesca para morar em um apartamento com a namorada.

Figuras 13 e 14: Jade Malle por Davide Sorrenti para a Detour Magazine



Fonte: blog "The Chic Peak" no Wordpress²⁷

Porém, nessa mesma época, a saúde de Davide piorou. Ele foi diagnosticado com osteoporose, o que significava que, em algum tempo, ele estaria confinado a uma cadeira de rodas. Essa notícia o abalou profundamente, uma vez que ele era apaixonado por andar de *skate* e provavelmente ele seria obrigado a abandonar sua paixão em decorrência da fragilidade de seus ossos. A essa altura, boa parte dos

²⁷Disponível

<<https://thechicpeak.com/2020/05/05/thin-lines-davide-sorrenti-and-the-bakhtinian-grotesque/>>.
Acesso em 23 de maio de 2022.

em:

amigos que Davide fizera no hospital haviam morrido e ele sabia que ele também não teria mais muito tempo pela frente.

Paralelamente, a crise de opióides estava explodindo nos Estados Unidos, principalmente dentro do mundo da moda. Jamie King era um dos casos de pessoas que tinham um problema com heroína²⁸. Aos catorze anos, a modelo usou a droga pela primeira vez e com o tempo, desenvolveu o vício. Davide (que já usava algumas drogas com os amigos do coletivo SKE, principalmente maconha, porque o ajudava com as dores consequentes da talassemia) então, morando sozinho e com dinheiro para se sustentar, também passou a ser usuário de heroína e, quanto mais sucesso ele ganhava, mais ele se afundava no vício. Poucos meses antes de sua morte, o fotógrafo foi parar no hospital após desmaiar por causa do opióide. Foi o primeiro grande alerta que a família teve sobre seu problema com as drogas, mas eles já sabiam que a situação de Davide era grave e muito difícil de se reverter.

Então, Francesca planejou uma viagem em família para o México, numa tentativa de ajudar o filho e tirá-lo, ainda que momentaneamente, do ambiente tóxico onde estava. Durante o passeio, Davide sofria com a abstinência, mas eles ainda conseguiram se divertir juntos e aproveitar o país. Foi nessa viagem que Davide tirou sua última foto: um peixe que ele pegou no mar e que deu de presente para uma moça que estava na praia.

Figura 15: A última foto tirada por Davide Sorrenti



Fonte: i-D Magazine digital²⁹

²⁸ Uma substância derivada do ópio, transformada em morfina e depois heroína. Foi descoberta pelos laboratórios da Bayer no século XIX e era inicialmente utilizada como tratamento para dependentes de morfina, porém depois foi descoberto que a substância era ainda mais viciante do que a morfina. <https://www.psicologia.pt/instrumentos/ver_ficha.php?cod=heroína>

²⁹ Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/gyz3j4/davide-sorrenti-gray-sorrenti-see-know-evil-interview>. Acesso em 23 de maio de 2022.

Em Manhattan, no dia 4 de fevereiro de 1997, Davide Sorrenti faleceu aos vinte anos. Comovida pela morte do filho, Francesca Sorrenti adotou um discurso muito ativo sobre a luta contra as drogas. Na verdade, a causa do falecimento não foi nenhuma droga especificamente, mas algumas complicações de seu quadro médico – além de estar com o rim comprometido pela doença, Davide devia fazer transfusões de sangue a cada duas semanas e ele não havia feito nenhuma por alguns meses antes de morrer –, apesar da autópsia revelar que havia heroína em seu organismo naquele momento (não o suficiente para causar uma overdose).

Contudo, a grande mídia se apropriou da morte do fotógrafo para falar dos perigos do uso de heroína, principalmente no universo da moda, que glamourizava o vício na droga, num movimento que ficou conhecido como *heroin chic*. A repercussão foi tamanha que até mesmo o então presidente, Bill Clinton, fez uma declaração pública:

Na imprensa nos dias recentes, temos visto relatos de que muitos dos nossos líderes da moda estão admitindo – eu os honro por fazer isso – eles estão admitindo abertamente que imagens projetadas nas fotos de moda dos últimos anos fizeram o vício em heroína parecer glamoroso, e sexy, e descolado. E, como algumas das pessoas naquelas imagens começaram a morrer agora, ficou óbvio que isso não é verdade. Você não precisa glamourizar o vício para vender roupas. [...] A glorificação da heroína não é criativa, é destrutiva. Não é bonita, é feia. E não tem a ver com arte, tem a ver com vida e morte. E glorificar a morte não é bom para sociedade alguma. (SEE..., 2018, 97 min, tradução nossa)³⁰

Apesar do mal-entendido em relação às circunstâncias de sua morte e da posterior conotação negativa que o trabalho de Davide recebeu (ainda que atualmente essa percepção esteja mudando), houve um saldo positivo da reverberação de sua história: o fim precoce da vida de Davide Sorrenti decretou o fim

³⁰ "In the press in recent days, we've seen reports that many of our fashion leaders are now admitting – and I honor them for doing this – they're admitting flat-out that images projected in fashion photos in the last few years have made heroin addiction seem glamorous, and sexy, and cool. And as some of the people in those images start to die now, it has become obvious that that is not true. You do not need to glamourize addiction to sell clothes. [...] The glorification of heroin is not creative, it's destructive. It's not beautiful, it is ugly. And this is not about art, it's about life and death. And glorifying death is not good for any society."

do *heroin chic*, potencialmente salvando milhares de vidas de jovens que eram influenciados pela fotografia de moda do período.

3.1.1. O *heroin chic* e a fotografia de Davide Sorrenti

Apesar de ser o termo utilizado para descrever um estilo que definiu esteticamente os anos noventa, a expressão "*heroin chic*" só surgiu depois de seu "fim", graças à declaração que Bill Clinton deu após a morte de Davide Sorrenti, citada acima. Contudo, apesar de ser uma expressão comumente utilizada para se referir à moda, o estilo *heroin chic* não estava confinado apenas a ela, mas engloba todo o espírito artístico do final do século. Na literatura, o livro *Trainspotting*, lançado em 1993 e transformado em filme no ano de 1996, conta a história de um grupo de amigos viciados em heroína. Já na música, via-se as mortes de grandes ícones relacionadas ao uso da droga como Kurt Cobain, vocalista do Nirvana, e Brad Nowell, vocalista do Sublime. A moda apenas servia mais uma vez como manifestação visual dos anseios e desejos de seu tempo.

Durante os anos 1980 e no começo da década de 1990, a moda celebrava o luxo e o glamour, com supermodelos altas, de corpos perfeitos, como Linda Evangelista e Cindy Crawford. Era a materialização apoteótica daquilo que a filosofia pós-moderna chamou de "civilização da felicidade"³¹, na qual parecia que não existiam mais limites. A medicina ultrapassava os limites da natureza – ou de qualquer que seja a entidade divina encarregada desse planeta – e não só dava às pessoas a chance de viver por mais tempo, como também era capaz de dar a elas o rosto perfeito, o corpo perfeito, a aparência perfeita, através das cirurgias plásticas. O surgimento da *Internet* ultrapassava os limites colocados pela geografia e qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, a qualquer momento, poderia saber o que estava acontecendo com qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, a qualquer momento. Nos países ricos, as pessoas estavam trabalhando menos e tendo mais tempo para se dedicarem aos exercícios físicos, à alimentação saudável e ao lazer: a *Felicidade*[™] estava à venda, e o valor era parcelável.

³¹ O conceito aparece em *A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo* de Gilles Lipovetsky e diz respeito a uma sociedade pautada no hiperconsumo, onde todas as pessoas – ou, melhor dizendo, todos os consumidores – são senhores de suas próprias vidas e têm o direito de serem felizes, pois a felicidade está sempre à venda, sob forma de produtos e experiências milimetricamente calculadas para atender aos desejos desse consumidor.

Porém, com a chegada dos anos noventa, toda essa *felicidade* começou a ser questionada. Viu-se que a falta de limites não era, de fato, tão ilimitada assim. As pessoas podiam consumir o que queriam, mas, com isso, elas também estavam destruindo o planeta e as catástrofes climáticas passaram a se tornar cada vez mais comuns. A ultraconexão prometida pela *Internet*, ao invés de aproximar pessoas distantes, nos deixou mais solitários. Com a aproximação do fim do milênio, surgiam profecias declarando o fim cada vez mais próximo da humanidade. A crise econômica ameaçava toda uma geração, que ia-se dando conta de que não conseguiria comprar a *Felicidade*TM que estava à venda para as gerações anteriores, por menores que fossem os valores das parcelas. Como aponta Lipovetsky:

A imensa maioria se diz feliz, contudo a tristeza e o estresse, as depressões e as ansiedades formam um rio que engrossa de maneira inquietante. (...) Nossas sociedades são cada vez mais ricas: apesar disso, um número crescente de pessoas vive na precariedade e precisa fazer economias em todos os itens de seu orçamento, tornando-se a falta de dinheiro uma preocupação cada vez mais obsessiva. Somos cada vez mais bem cuidados, o que não impede que os indivíduos se tornem uma espécie de hipocondríacos crônicos. Os corpos são livres, a miséria sexual é persistente. As solicitações hedonísticas são onipresentes: as inquietudes, as decepções, as inseguranças sociais e pessoais aumentam. (LIPOVETSKY apud HOLZMEISTER, 2010, p. 26)

É nesse contexto, então, que se popularizou o uso de heroína. Desiludidos com um modelo de vida que não só perdia o sentido como também parecia ser cada vez mais inatingível, o sentimento que sobrou nas gerações mais jovens foi o vazio. E esse vazio era preenchido com as drogas. Vale ressaltar aqui que o uso da droga em si não era nenhuma novidade na sociedade, mas as autoridades começaram a se preocupar naquele momento porque não eram mais só as camadas economicamente desfavorecidas e populações marginalizadas que as consumiam: agora, a heroína era usada também por jovens de classe média.

Numa busca por retratar aquilo que era *real*, a verdade que a civilização da felicidade tão cautelosamente escondia do olhar público, é que surge o movimento dos fotógrafos naturalistas/realistas, do qual o movimento *heroin chic* faz parte. As imagens retratavam jovens extremamente magras, com feições de indiferença, pouca ou nenhuma maquiagem, cabelos sujos, garrafas de bebidas vazias, cinzeiros e até

marcas no corpo sugerindo algum tipo de violência ou cicatrizes de agulha. Eram imagens chocantes, mas até mesmo pelo valor da polêmica, elas se tornavam cada vez mais populares e entravam pouco a pouco no repertório *mainstream*.

Essa fascinação com o sombrio é crucial ao apelo da droga, e também ao apelo dos fotógrafos associados ao 'heroin chic'. O desejo de experimentar perigo, excesso, mesmo que apenas voyeuristicamente através da imagem visual, tem poder em uma sociedade que está constantemente em busca de novas emoções.

O maior acesso à heroína, devido à mudança em seu comércio da Ásia para rotas estabelecidas de cocaína da Colômbia, fez com que seu uso se infiltrasse em todos os níveis da sociedade. Isso, combinado com a rejeição do óbvio glamour da década de 1980, levou uma parte da indústria da moda a usar o visual para criar uma imagem ambígua de ansiedade do milênio e glamour desprezível. (ARNOLD, 2001, p. 51, tradução nossa)³²

A apropriação de assuntos como o uso de drogas, o sexo e a violência na fotografia também não era exatamente nova, nem mesmo na indústria da moda. Já nos anos 1960, o fotógrafo Bob Richardson trazia esses elementos em suas imagens e, nos anos 1980, Nan Goldin também chocou o mundo com as fotos que tirava de situações de violência doméstica, de pessoas usando drogas, de vítimas da epidemia de AIDS e de toda a cena LGBTQIA+ de sua época. Não é errado dizermos que o trabalho desses fotógrafos não só exerceu uma grande influência sobre o *heroin chic* como também que eles pavimentaram – com sua abordagem documental de pautas que a sociedade quer velar – o caminho para que um movimento como esse pudesse tomar forma.

³² "This fascination with darkness is crucial to the appeal of the drug, and also the appeal of the photographs associated with 'heroin chic.' The desire to experience danger, excess, if only voyeuristically through the visual image, has power in a society constantly seeking new thrills. The increased access to heroin, because of the switch in its trade from Asia to established cocaine routes from Colombia, has meant that its use has seeped into all levels of society. This, combined with the rejection of the obvious glamour of the 1980s, has led to a section of the fashion industry using the look to create an ambiguous image of millennial anxiety and sleazy glamour."

Figura 16: Foto tirada por Nan Goldin, parte do projeto *The Ballad of Sexual Dependency* (1986)



Fonte: site da plataforma de *streaming* Mubi³³

Davide Sorrenti sempre foi bastante aberto quanto à sua preferência pela fotografia documental, citando o fotógrafo Robert Frank como uma de suas principais referências. No documentário *See Know Evil*, quando questionado do que ele gostava fotograficamente, Davide responde: “apenas coisas simples e documentais, sabe? Nada muito, tipo, muito glamoroso, ou fabuloso, ou como quer que você queira chamar. Eu só gosto de, tipo, vida normal e cotidiana.” (SEE..., 2018, 97 min, tradução nossa³⁴). Nesse sentido, é um pouco difícil separar quais são os trabalhos que Davide fez para a indústria da moda de suas fotos pessoais. Esse desafio torna-se ainda mais significativo se levarmos em conta o breve período em que ele fotografou profissionalmente, não tendo, assim, tempo para se adaptar às necessidades e exigências do mercado, em contraponto com aquilo que desenvolveu por conta própria, sem encomendas. Aqui, então, nos convém utilizar a ideia de fotografia de moda não necessariamente como uma fotografia desenvolvida para editoriais e páginas de revistas, mas mais como um daqueles casos em que “o vestuário não

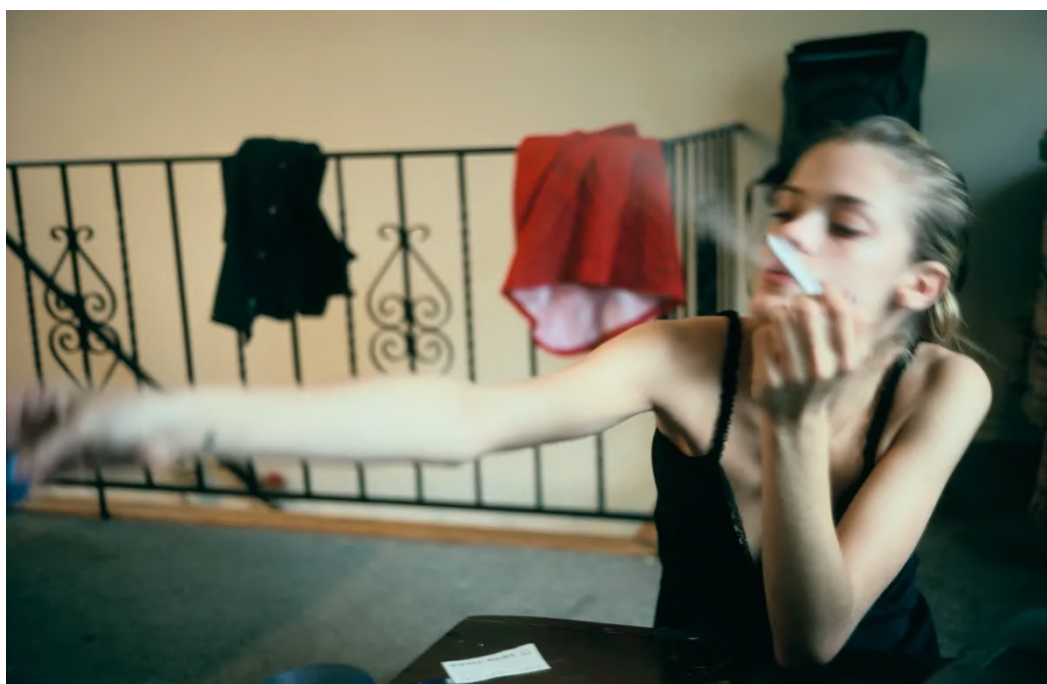
³³ Disponível em: <<https://mubi.com/pt/films/the-ballad-of-sexual-dependency>>. Acesso em 02 de jun. de 2022.

³⁴ ‘Just simple, documentary stuff, you know? Nothing too, like, too glamorous, or fabulous, or whatever you wanna call it. I’m just into, like, regular, everyday life.’

passa de um simples pretexto e a encomenda de um incentivo para desenvolver e manter ideias originais”. (BAURET, 2015, p. 69)

Um exemplo disso são as fotografias que Davide tirava da namorada e modelo Jamie King. São imagens intimistas, como se olhássemos para um momento privado e corriqueiro de suas vidas. Um dos fatores que contribui para essa sensação é o cenário: aqui, não estamos olhando para um estúdio de fotografia, mas sim para uma casa comum, com roupas penduradas no corrimão, como se a presença da câmera não fosse sequer cerimoniosa o suficiente para guardá-las. A pose de Jamie, fumando confortavelmente enquanto estica o braço sem olhar para as lentes, também sugere que estamos diante de uma situação rotineira, é quase como uma não-pose.

Figura 17: Jamie King fotografada por Davide Sorrenti



Fonte: Love Magazine digital³⁵

A questão da locação contribui bastante para um *look and feel* documental, e é bastante central na fotografia de Davide e outros fotógrafos do *heroin chic*. O cenário, mais do que qualquer coisa, contribui para construir uma narrativa para a fotografia, para contextualizá-la. Vemos isso mais uma vez na imagem abaixo, tirada da modelo Milla Jovovich, deitada como se estivesse morta na beirada do terraço de

³⁵

Disponível em
<<https://www.thelovemagazine.co.uk/article/jaime-king-honours-the-extraordinary-davide-sorrenti>>.
Acesso em 02 de jun. de 2022.

um prédio, com carros passando ao fundo. Essa é uma das fotografias mais icônicas do acervo de Davide, uma vez que ela engloba diversos elementos que fizeram do *heroin chic* um fenômeno tão instigante: o flerte com o perigo, de estar sempre (nesse caso, fisicamente) no limite, a sugestão visual da morte, as cores dessaturadas, a vida que independentemente continua ao fundo.

Figura 18: Milla Jovovich, por Davide Sorrenti



Fonte: Página "jinxproof" no Tumblr³⁶

Porém, até mesmo suas fotografias tiradas em estúdio também trazem elementos característicos do movimento, principalmente no que diz respeito ao *styling*³⁷, à maquiagem e às poses das modelos. Em contraste com o que era usado nos anos oitenta – roupas coloridas, brilhantes e volumosas, com ombreiras e enchimentos – as modelos vestem roupas escuras, com uma silhueta mais reta e

³⁶ Disponível em: <<https://jinxproof.tumblr.com/post/610874814143643648>>. Acesso em 02 de jun. de 2022.

³⁷ Termo em inglês utilizado para se referir às combinações de peças de roupa e acessórios que caracterizam um *look*.

rente ao corpo, com um visual mais minimalista. A maquiagem – nos casos onde há maquiagem – também é mais escura, com o contorno dos olhos mais arroxeados, simulando olheiras. Já as poses trazem dramaticidade à composição, como descreve Mutale Kanyanta, agente de fotos de Davide Sorrenti, no documentário *See Know Evil*:

As poses eram sempre bastante líricas, eram quase esculturais, ou figuras do Renascimento italiano. [...] Ele instigava as modelos a tal ponto, exatamente naquele momento em que o corpo está prestes a quebrar, ou cair, era sempre o momento em que ele queria chegar... apenas aquele último empurrãozinho até o limite. (SEE..., 2018, 97 min, tradução nossa)³⁸

Figuras 19 e 20: Fotografias tiradas em estúdio por Davide Sorrenti



Fontes: Nuevo Culture (figura 19)³⁹ e página "the-original-supermodels" no Tumblr (figura 20)⁴⁰

Por último, mas não menos importante, é importante analisarmos a paleta de cores empregadas por Davide. Além de serem tons mais dessaturados, eles também têm subtons esverdeados. As cores são mais um fator que ajuda a criar uma aura melancólica nas imagens criadas por Davide, e esse era exatamente o seu objetivo. Em seu depoimento no documentário postumamente criado sobre seu filho, Francesca conta:

³⁸ "Poses were always quite lyrical, they almost were statuesque, or Renaissance-italian figures. [...] He would push the models to such an extent, that in just that point the body is about to break, or tip over, that was always the point that he would get... just that last little push over the edge."

³⁹ Disponível em: <https://www.nuevoculture.com/my-life-sucks-my-life-is-beautiful-reframing-davide-sorrentis-legacy/>. Acesso em 02 de jun. de 2022.

⁴⁰ Disponível em: <https://the-original-supermodels.tumblr.com/post/636880689469521920/frankie-rayder-1990s-ph-davide-sorrenti>. Acesso em 02 de jun. de 2022.

Ele sempre quis retratar na sua fotografia de moda uma espécie de seu próprio – eu acho – desespero. A escuridão para ele não falava de drogas, falava de um mundo dos sonhos. E é assim que ele colocava [...] 'É como um sonho.... e melancolia'. Eu me lembro dele usando essa palavra, "melancolia", e eu acho que era assim que ele se via. (SEE..., 2018, 97 min, tradução nossa⁴¹)

3.1.2. *Cool kids never die*: obras postumamente publicadas e a redescoberta de Davide Sorrenti

Depois de mais de duas décadas de sua morte, o nome de Davide Sorrenti "ressurgiu" na mídia. O principal motivo por esse repentino interesse foi o documentário "*See Know Evil*", que conta a história do fotógrafo. O diretor do filme, Charlie Curran, era ainda um estudante de cinema quando entrou em contato pela primeira vez com o trabalho de Davide e decidiu investigar o seu legado para seu trabalho de conclusão de curso.

Passeando pela biblioteca da escola procurando por alguma coisa – qualquer coisa – que despertasse o meu interesse, eu parei em uma mesa com um livro deixado aberto. Se chamava *Fashion, Desire and Anxiety at the end of the 20th Century* e foi escrito por Rebecca Arnold. Abrindo-o, eu cheguei a um capítulo sobre o pânico moral ao redor da fotografia de moda no final dos anos noventa, e acidentalmente comecei a ler sobre o fotógrafo Davide Sorrenti. Sentando lá, com vinte anos eu mesmo, e vendo imagens que Davide produzira com a mesma idade, eu fiquei paralisado. O fato de que outra pessoa de vinte anos poderia estar fazendo imagens daquela gravidade me chocou, e eu soube instantaneamente que eu precisava "descobrir o que era". (CURRAN, 2019, tradução nossa)⁴²

⁴¹ "He always wanted to portray in his fashion photography sort of the depth of his own – I guess – despair. The darkness for him didn't speak of drugs, it spoke of a dream world. And that's how he put it [...] 'It's like a dream... and melancholy'. I remember him using that word, 'melancholy', and I think that's how he sort of saw himself."

⁴² "Pacing the school library looking for something—anything—to pique my interest, I stopped at a table with a book left open. It was called *Fashion, Desire, and Anxiety at the end of the 20th Century* and was written by Rebecca Arnold. Cracking it open, I turned to a chapter about the moral panic surrounding fashion photography in the late nineties, and serendipitously started to read about the photographer Davide Sorrenti. Sitting there, at age twenty myself, and seeing the images that Davide produced at the same age, I was transfixed. The fact that another 20-year-old could be making images of that gravity shocked me, and I knew instantly that I had to 'figure this out.'"

Munido principalmente de sua curiosidade e de uma grande força de vontade, Curran entrou em contato com a família Sorrenti, pedindo para ajudá-lo em sua pesquisa. Francesca, que desde a gigantesca repercussão da morte de Davide se manteve bastante reticente a fazer declarações públicas sobre o filho, resolveu cooperar. Ela se comoveu com a idade do diretor – a mesma de seu falecido filho –, e não apenas deu a ele uma lista de amigos e contatos próximos de Davide, como também ela mesma deu seu testemunho para o documentário e o acesso a seu arquivo pessoal de material audiovisual que Davide Sorrenti produzira e/ou que tivesse alguma relação com ele. Eis que o filme, que era a princípio somente um trabalho de faculdade, foi se tornando um projeto mais ambicioso e em 2018 foi exibido ao público pela primeira vez.

Figura 21: Exibição de *See Know Evil* no cinema Everyman, em Londres (Maio de 2019)



Fonte: The Creative Independent⁴³

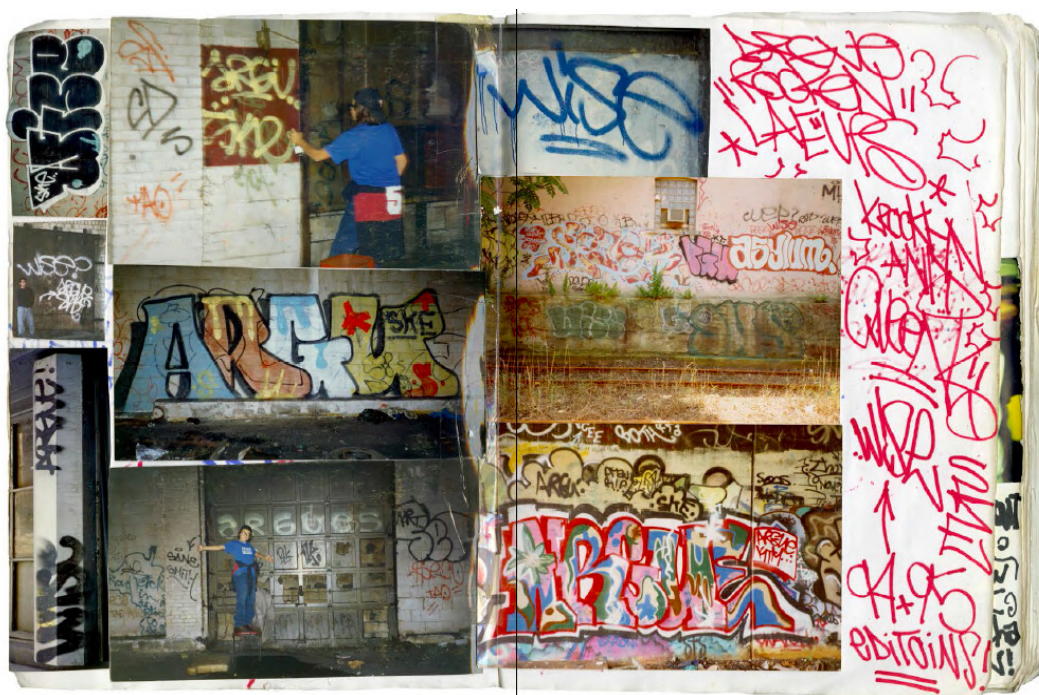
Com testemunhos de seus familiares, amigos e personalidades da indústria, *See Know Evil* não só trouxe o nome de Davide de volta à pauta, mas também desmistificou sua figura, mostrando quem era o garoto de Nova Iorque para além de

⁴³ Disponível em: <<https://thecreativeindependent.com/essays/the-trap/>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

suas fotografias e de seu envolvimento com a heroína. Jamie King, Milla Jovovich, Glen Luchford, Havana Laffitte e os Sorrenti foram alguns dos participantes do projeto, que contaram o outro – e mais bonito – lado de uma história que se perdeu no meio de tanta repercussão negativa.

Inspirada pelo empenho de Charlie Curran em fazer jus à memória de Davide e revisitando seus arquivos pessoais com fotos do filho, Francesca resolveu, então, tornar públicas algumas das imagens que o fotógrafo produzira e, em 2019, publicou o livro *ArgueSKE 1994-1997* pela Idea Books, com edição e direção de arte de Francesca Sorrenti. Em cento e setenta e seis páginas, Francesca reuniu fotos pessoais, trabalhos realizados para a indústria da moda e algumas passagens dos cadernos do fotógrafo, a fim de fornecer um olhar completo sobre sua vida e obra.

Figura 22: Páginas do livro *ArgueSKE*



Fonte: *site da Idea Books*⁴⁴

A recepção não poderia ter sido melhor: em pouco tempo, as vendas do livro se esgotaram, e a segunda edição teve o mesmo destino. Com a crescente demanda pelo trabalho de Davide Sorrenti, a Idea Books lançou mais um livro com seus

⁴⁴

Disponível

em:

<<https://www.ideanow.online/store/Davide-Sorrenti-ArgueSKE-1994-1997-p156576433>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

trabalhos no ano seguinte, novamente sob edição e direção de arte de Francesca Sorrenti: *Polaroids* (2020) era o nome do segundo livro póstumo do fotógrafo.

A escolha por um livro somente das *Polaroids* tiradas por Davide é bastante simbólica em termos técnicos, uma vez que a invenção das câmeras *Polaroid* possibilitou uma revolução temática na fotografia que – apesar de parecer banal nos dias de hoje, em que temos um estúdio de fotografia em nossos bolsos, os *smartphones* – foi essencial para o surgimento de fotógrafos como Davide Sorrenti e seus antecessores. Como aponta Gabriel Bauret em *A fotografia*:

A máquina permitiu utilizações pouco habituais, quer dizer, permitiu encarar a hipótese de novos temas para a fotografia, especialmente no caso de uma prática mais íntima, secreta mesmo, com ressonâncias autobiográficas. Com este processo – recordemos que já não há necessidade de entregar a responsabilidade técnica ao olhar estranho do laboratório⁴⁵ – a fotografia tornou-se um acto ainda mais pessoal, íntimo, em certos casos totalmente solitário; abriu-se um caminho a experiências com um gosto acentuado pela representação e pela análise do viver quotidiano vulgar, banal, enquanto situações de dimensões excepcionais, de alcance universal. Para além das fronteiras que habitualmente separam o mundo da fotografia profissional e dos amadores, a *Polaroid* permitiu, pois, a libertação de novas energias criadoras, de novas inspirações; em particular, autorizou o fotógrafo a levantar todos os escrúpulos, todos os tabus que pesavam sobre a representação do corpo, da nudez, da sexualidade – e de todos os vícios ou caprichos de que estes são objecto – assim como do narcisismo habitualmente associado à prática do auto-retrato. [...] (BAURET, 2015, p.107-108)

⁴⁵ O autor se refere aos laboratórios de revelação, uma vez que eram raros os casos de pessoas que revelavam sozinhas suas próprias fotos, devido às demandas técnicas envolvidas. Por isso, a maioria precisava necessariamente passar pelo constrangimento de ter suas fotografias vistas pelo estranho que as revelava.

Figura 23 e 24: Jamie King e Jade M., em fotografias publicadas no livro *Polaroids*



Fonte: Newsletter de lançamento do livro *Polaroids*, feita pela Idea Books e publicada no MailChimp⁴⁶

Essa linguagem fotográfica sem pudor e sem julgamentos característica não só de Davide, mas da fotografia desse período como um todo – principalmente no que diz respeito à fotografia de moda – é refletida também no último livro postumamente publicado de sua obra, *My Beutyfull Lyfe*, lançado em 2021, novamente com edição e direção de arte de Francesca.

Nos anos que seguiram o lançamento do documentário, o interesse pelo trabalho de Davide cresceu significativamente, possibilitando o lançamento – e o quase imediato esgotamento de vendas – de três livros publicados pela Idea Books em três anos consecutivos. A grande diferença entre esse e os dois outros volumes que o precederam é que dessa vez a atenção se volta totalmente para a fotografia de moda. Porém, como a fotografia de Davide Sorrenti tem um viés quase documental, que torna difícil distinguir seus projetos de fotografia de moda dos seus projetos pessoais, o livro é também sobre seus amigos, as modelos que fotografou e sobre o próprio fotógrafo: as fotos são "[...] tanto sobre o momento, o encontro, a oportunidade e o futuro quanto elas sempre são sobre roupas", como anunciava a *newsletter* de lançamento do livro.

⁴⁶

Disponível em: [https://us2.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=9cade16c50c6d124792278886&id=6b2a90578f](https://us2.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=9cade16c50c6d124792278886&id=6b2a90578f)> Acesso em 23 de maio de 2022.

Figura 25: Páginas do livro *My Beutyfull Lyfe*



Fonte: *site da Idea Books*⁴⁷

Apesar deste ser um trabalho sobre fotografia de moda, nesse capítulo, não só dissecamos a fotografia de Davide, como também falamos extensamente sobre sua vida pessoal, contamos a sua história. A natureza da linguagem fotográfica de Davide – essa busca naturalista, essa vontade de documentar "o real" –, e também o breve período de sua carreira, que faz com que o material publicado profissionalmente seja relativamente pequeno em comparação com outros fotógrafos contemporâneos a ele, fazem com que seja necessário abordar todos esses pontos e aparar todas essas arestas: a história da sua fotografia se confunde com a sua própria história.

Talvez – para além da óbvia nova exposição que o fotógrafo recebeu nos últimos anos, com a publicação de um documentário e três livros abordando sua obra – seja esse o grande motivo pelo qual o interesse por Davide Sorrenti venha crescendo: mais do que fotografar roupas, Davide contou sua história, contou a história de uma Nova Iorque ainda não gentrificada, contou a história de seu amor por Jamie King. Davide alçou à eternidade uma vida mundana que não existe mais.

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.ideanow.online/store/Davide-Sorrenti-My-Beutyfull-Lyfe-p41804526>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

3.2. Paolo Roversi

Nascido em 25 de setembro de 1947, na cidade de Ravenna, localizada na região italiana de Emilia-Romagna, Paolo Roversi é um dos fotógrafos italianos de maior renome e que melhor conseguiram desenvolver um estilo autoral facilmente reconhecível. Quando tinha apenas dezessete anos de idade, fez uma viagem à Espanha com sua família, e lá tirou fotos com uma câmera Minolta que seu tio lhe emprestara.

Ao voltar para sua cidade, se juntou a um carteiro apaixonado por fotografia, que tinha um ampliador mas não um espaço para usá-lo, e, no fundo da casa de Roversi, montaram um quarto escuro amador. Lá, Paolo Roversi revelou em preto e branco as fotos tiradas na Espanha e foi ali que descobriu sua paixão pela fotografia. Pouco tempo depois, arrumou seu primeiro emprego no ramo, acompanhando um fotógrafo local, chamado Nevio Natali, que lhe deu mentoria em seus primeiros passos e com quem acabou desenvolvendo uma duradoura amizade. Em 1968, o fotógrafo, que era também um grande apreciador da literatura, passou a frequentar cursos de Umberto Eco na cidade de Bologna, e percebeu que a fotografia podia também, à sua própria maneira, criar poesia.

O ano de 1970 foi bastante agitado no início da carreira de Roversi. Ele começou a trabalhar como fotojornalista para a Associated Press, onde sua primeira tarefa foi acompanhar e registrar o funeral do poeta Ezra Pound, em Veneza. No mesmo ano, o fotógrafo também abriu um estúdio de retratos com seu amigo, Giancarlo Gramantieri, em sua cidade natal, onde fotografava algumas celebridades locais e seus familiares.

Em 1971, encontrou por acaso Peter Knapp, icônico diretor criativo da revista *Elle*, que o aconselhou a se mudar para Paris, onde poderia se desenvolver melhor enquanto fotógrafo e ter maiores oportunidades de trabalho. Dois anos depois, a convite de Knapp, Paolo Roversi foi para a cidade das luzes e por lá ficou: alugou uma pequena casa que passou a usar também como seu próprio estúdio, entrou em contato com novas referências artísticas e arranjou um emprego.

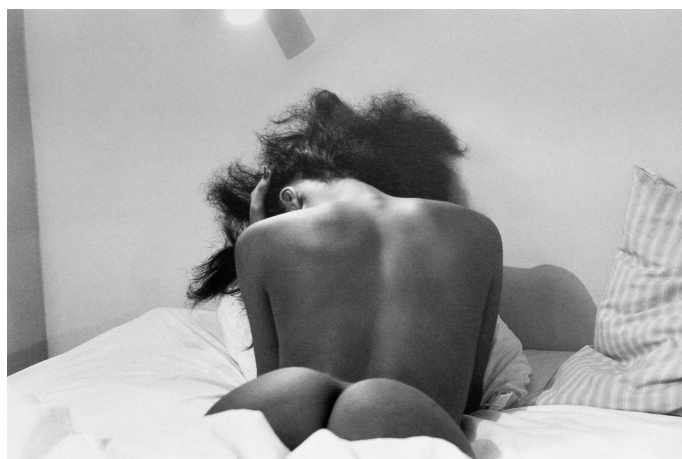
No começo da sua jornada em Paris, Roversi continuava trabalhando com fotojornalismo (agora para a Huppert Agency), mas, graças a seus contatos privilegiados com personalidades como Peter Knapp e a designer de moda italiana Popy Moreni, Roversi começa a se aventurar na fotografia de moda. Foi na França

que ele também conheceu mais de perto o trabalho de fotógrafos renomados como Irving Penn, Guy Bourdin, Richard Avedon e Helmut Newton, que se tornam para ele grandes referências. Paolo chegou até a procurar Guy Bourdin e Helmut Newton, em busca de uma oportunidade para trabalhar como assistente dos lendários fotógrafos, mas não obteve sucesso.

Foi somente no ano seguinte, 1974, que Roversi foi aceito por um fotógrafo – o inglês Laurence Sackmann – para trabalhar como seu assistente. A relação profissional entre os dois não durou muito tempo – somente nove meses –, mas foi uma experiência essencial para Paolo se aperfeiçoar em seu ofício, como o próprio fotógrafo descreve:

Sackmann era muito difícil. A maioria dos assistentes só durava uma semana até fugirem. Mas ele me ensinou tudo o que eu precisava saber para me tornar um fotógrafo profissional. Sackmann me ensinou criatividade. Ele sempre estava experimentando coisas novas mesmo que ele usasse sempre a mesma câmera e o mesmo *set-up* de *flash*. Ele tinha um jeito quase militar em sua abordagem de preparação para um *shoot*. Mas ele sempre costumava dizer "seu tripé e sua câmera precisam estar bem fixados, mas seus olhos e mente devem estar livres" (ROVERSI apud. KRUSE, c2022, tradução nossa)⁴⁸

Figura 26: Fotografia tirada por Laurence Sackmann



Fonte: site "The eye of photography"⁴⁹

⁴⁸ Sackmann was very difficult. Most assistants only lasted a week before running away. But he taught me everything I needed to know in order to become a professional photographer. Sackmann taught me creativity. He was always trying new things even if he did always use the same camera and flash set-up. He was almost military-like in his approach to preparation for a shoot. But he always used to say 'your tripod and your camera must be well-fixed but your eyes and mind should be free'

⁴⁹ Disponível em: <https://oeildelaphotographie.com/en/laurence-sackman-8-7-1948-01-17-2020-kk/>. Acesso em 8 de jun. de 2022.

Logo depois, o fotógrafo passou a trabalhar de maneira autônoma e estampou alguns projetos pequenos em revistas como *Elle* e a extinta *Depeche Mode*, até que conseguiu emplacar um grande projeto na revista *Marie Claire*. Apesar de já ter conseguido, de alguma forma, se infiltrar no mundo da moda, o verdadeiro reconhecimento só chegou por volta de 1980, quando Paolo Roversi foi escolhido para fazer uma campanha para Christian Dior.

Os anos oitenta foram bastante frutíferos para Roversi, uma vez que vários designers emergentes – que logo se consagrariam verdadeiras lendas da moda – procuravam por fotógrafos talentosos, como Roversi, que conseguissem exprimir sua visão criativa de uma maneira livre. Dentre eles, podemos citar o italiano Romeo Gigli e os japoneses Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, fundadora da *Comme des Garçons*, de quem é até hoje um dos colaboradores mais assíduos. Desde então, Paolo Roversi se tornou um fotógrafo extremamente requisitado por revistas de moda influentes no mundo todo, como a *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Dazed and Confused*, *i-D* e *Elle* e também pelos próprios designers de marcas como *Dior*, *Yves Saint Laurent*, *Hermès*, *Givenchy*, *Valentino*, *Giorgio Armani* e, é claro, *Yohji Yamamoto* e *Comme des Garçons*.

Seu trabalho também ultrapassou as fronteiras das revistas e dos catálogos, tendo em seu histórico a exposição de suas fotografias nas paredes de diversos museus importantes – como o Metropolitan Museum of Art e o Guggenheim Museum, em Nova Iorque; o Hara Museum, em Tóquio; o Centre Pompidou e a Maison Européenne de la Photographie, em Paris; e o Victoria and Albert Museum, em Londres –, além de suas exposições solo também em museus e galerias de arte de países como Alemanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália e Japão. O fotógrafo também eternizou seu trabalho sob a forma de diversos livros, como *Nudi*, cujo foco é a fotografia de nus, e *Studio*, onde reúne alguns retratos tirados em seu estúdio ao longo dos anos.

3.2.1. Ferramentas, referências, estilo e técnica

Um declarado crítico da fotografia digital, Paolo Roversi prefere usar a câmera *Deardorff* em suas produções, uma máquina analógica de grandes formatos, construída parcialmente em madeira e, como superfície, ele gosta de usar filmes

Polaroid 8x10. Essa combinação de equipamentos permitiu ao fotógrafo experimentar com novas linguagens artísticas e criar um estilo muito característico, brincando com texturas, que dão às imagens uma sensação nostálgica, remanescente da fotografia do século XIX. A sensação de nostalgia é crucial ao trabalho de Roversi, que assim como outros artistas visuais dos anos oitenta, têm seu estilo relacionado ao citacionismo, um procedimento comum nas artes visuais onde o artista revisita obras consagradas para criar novas propostas estéticas. Como coloca Claudio Marra:

Citacionismo como retomada consciente de estilos precedentes, não cópia, mas sim uma decisão declarada e explícita de olhar para trás, na esperança de que o novo possa nascer daquilo que já foi feito, de uma *re-adoção* cronologicamente deslocada. Deve-se acrescentar que, nas artes visuais, a poética do citacionismo frequentemente levou essas escolhas a seu limite, decidindo intencionalmente se orientar para a recuperação provocatória de fórmulas consideradas fora de moda em relação às tendências dominantes ou imediatamente precedentes. (MARRA, 2008, p. 170)

Figura 27: Autorretrato de Paolo Roversi com sua câmera Deardorff



Fonte: Vogue⁵⁰

50

Disponível

em:

<<https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2019/05/paolo-roversi-vai-fotografar-o-calendario-pirelli-2020.html>>. Acesso em 7 de jun. de 2022.

As fotografias de Roversi remetem àquelas do começo da história da fotografia, onde, em busca de uma maior aceitação da fotografia como uma forma de arte, os fotógrafos costumavam fazer intervenções em seus trabalhos visando aproximá-los esteticamente às pinturas e afastá-los da precisão da câmera, num movimento que ficou conhecido como pictorialismo.

Na fotografia de moda, um expoente desse movimento foi Adolf De Meyer, que, afetado pela percepção popular que reduzia a fotografia a uma linguagem simplesmente mimética e não uma arte, buscava negar a obscena precisão da câmera, criando imagens rarefeitas, quase etéreas, de suas modelos.

De Meyer elabora a própria linguagem; inicialmente, sem grandes originalidades, deve-se dizer, já que a sua característica é a técnica, muito difundida entre os pictorialistas, do *flo*, o foco suave com o qual se queria contrastar a precisão anatômica da fotografia. De Meyer obtinha esse efeito utilizando uma objetiva especial, a Pinkerton-Smith, ou então, de modo mais artesanal, antepondo uma fina gaze de seda à objetiva normal. (MARRA, 2008, p.87)

Figura 28: Fotografia de Adolf De Meyer (1927)



Fonte: página "schwarzze" no LiveJournal⁵¹

⁵¹ Disponível em: <<https://schwarzze.livejournal.com/280635.html>>. Acesso em 7 de jun. de 2022.

Os pictorialistas não foram as únicas referências essenciais à criação do estilo autoral de Paolo Roversi. O fotógrafo também bebia de fontes mais recentes, como Irving Penn, que ficou conhecido por seu refinamento e cauteloso desempenho formal, que também tem "uma atitude de recuperação quase hierática das dificuldades operacionais, da intervenção manual, para assim exorcizar a característica mecanicidade massificante que, certamente, diferencia o meio fotográfico daquele pictórico." (MARRA, 2008, p. 142) Roversi também não esconde sua admiração pelo trabalho de Richard Avedon, fotógrafo estadunidense famoso por fotografar grandes ícones da cultura *pop* em um estúdio com fundo branco. O resultado são fotografias carismáticas e intimistas, onde a narrativa é inteiramente contada pela pessoa em frente à lente.

Não é uma tarefa muito fácil reconhecer o *estilo* de um fotógrafo, ou, pelo menos, é mais difícil pontuar o que caracteriza o estilo de um fotógrafo do que o de um pintor. Enquanto na pintura o artista não só pode intervir livremente nas dimensões daquilo que desenha, criar paletas de cores únicas e escolher cautelosamente os materiais que utilizará; ele também sempre terá o seu próprio traço, o seu gesto único. Com a fotografia – ainda que hoje existam diversas ferramentas digitais que permitem uma quase ilimitada gama de interferências artísticas –, é um pouco diferente: o *estilo* de um fotógrafo se dá por vias mais discretas e limitadas.

Esse quadro se agrava quando se tem em vista a *fotografia perfeita*, com iluminação uniforme, bem-focada, nítida, sem grandes exageros em cor, sem ruídos. A surpreendente capacidade de registrar o mundo *perfeitamente*, da qual o equipamento fotográfico dispõe, acaba criando uma norma geral em que é difícil relacionar um autor específico à obra. Assim sendo, "o estilo de um autor se caracteriza precisamente por um desvio pessoal e original em relação à norma, ao código, como aponta Roland Barthes" (BAURET, 2015, p.18).

Assim, existem hoje duas tendências: uns, optam por neutralizar completamente os efeitos técnicos, preocupando-se particularmente em encontrar um suporte sem qualquer influência, quer se trate do preto e branco ou da cor; enquanto outros, pelo contrário, aumentaram tais influências, ou ainda o grão de determinadas películas. É caso para perguntar se existe realmente a neutralidade, na medida em que ela coloca de outra maneira a insolúvel questão da objectividade da fotografia. (BAURET, 2015, p.17)

É nesse segundo caso, da maximização das interferências técnicas, que se encontra o trabalho – e, portanto, o *estilo* – de Roversi. Confrontando a ideia do que caracteriza uma *boa fotografia* e abraçando uma textura empoeirada, as longas exposições que diminuem a nitidez dos contornos das modelos e as alterações de cor características dos filmes *Polaroid* – ou seja, as imperfeições –, Roversi conseguiu criar uma estética única, verdadeiramente sua, e inegavelmente bela: "A técnica imperfeita passou a ser apreciada exatamente porque rompe a entorpecida equação entre Natureza e Beleza. A natureza tornou-se antes um tema de nostalgia e indignação do que um objeto de contemplação" (SONTAG, 2004, p. 118).

Uma das grandes marcas registradas, e talvez a mais importante, de Paolo Roversi é o uso da longa exposição ao fotografar, que nada mais é do que um longo intervalo entre a abertura e o fechamento do diafragma (ou seja, o "buraquinho" por onde entra a luz na câmera)⁵². O emprego dessa técnica em sua obra tem fundamentalmente dois grandes efeitos: o primeiro é que ela permite uma maior experimentação com as luzes e o segundo é que ela confere movimento à fotografia, através de uma inteligente composição de "borrões".

A longa exposição permite o uso de uma técnica chamada *light painting*, que significa "pintar com a luz" em português. Esse é um recurso amplamente utilizado na obra de Roversi, e basicamente consiste em registrar os rastros que a luz deixa ao se movimentar pela área registrada por uma foto, como o fotógrafo "pintasse" com a luz. Em entrevista para o fotógrafo Nick Knight no seu canal SHOWstudio, o *hair stylist* Eugene Souleiman fala sobre sua experiência trabalhando com Paolo Roversi e o que aprendeu vendo a forma como o fotógrafo usa a luz:

É uma longa exposição, com luz no fundo e sem luz na garota... Isso pode ser *flash* no fundo e luz do dia na garota, pode ser qualquer coisa. E então ele faz outra coisa que ele gosta... Ele faz uma exposição longuíssima e tudo é iluminado com uma lanterna e géis, todos nós meio que nos divertimos mexendo com a luz. É muito pitoresco, é um jeito muito gestual de se trabalhar, então é totalmente diferente. É meio como se você não começasse com um

⁵² Quanto mais longa a exposição – ou seja, o intervalo entre a abertura e o fechamento do diafragma – mais luz entra na câmera, ou pelo menos, mais tempo de luz. Utiliza-se a longa exposição em situações onde a iluminação é muito baixa e, portanto, precisa-se "criar" luz no interior da câmera, ou quando existe o intuito de captar um movimento de maneira não-estática, com menos nitidez.

quadro em branco: seu quadro é preto, e então as cores vão entrando no caos e aí você começa a ver formas... Então é um jeito muito diferente de trabalhar, é quase como trabalhar ao contrário. (KNIGHT, 2016, tradução nossa)⁵³

Figuras 29 e 30: Aplicações do *light painting* no trabalho de Paolo Roversi



Fontes: Zeit Online (figura 29)⁵⁴ e Artsy (figura 30)⁵⁵

A outra faceta da longa exposição é o movimento, ou o "borrão". Convencionalmente, diz-se que uma foto borrada é uma foto que *não deu certo*. As diversas velocidades de abertura do diafragma da câmera permitem que até o mais rápido dos movimentos seja captado de maneira suficientemente nítida, sem ruídos. O que Paolo Roversi faz, no entanto, é apropriar-se desse "erro" propositalmente, criando imagens fora do comum, onde a imperfeição desempenha um papel de intervenção artística. Em um vídeo feito pela Dior, intitulado "*Encounter with Paolo Roversi*", o fotógrafo diz sobre seu apreço pelo borrão: "Gosto muito dos acidentes,

⁵³ "It's a long exposure with light on the background and no light on the girl... That could be flash on the background and daylight on the girl, it could be whatever. And then he does another thing which he likes... He does a huge exposure and everything is lit with a torch and gels, we all kind of have fun moving the light around. It's very paintly, it's a very gestural way of working, so it's completely different. It's kind of, like, you don't start with a white canvas: your canvas is black, and then colors come into the chaos and then you begin to see shapes... so it's a very different way of working, it's almost like working in reverse."

⁵⁴

Disponível

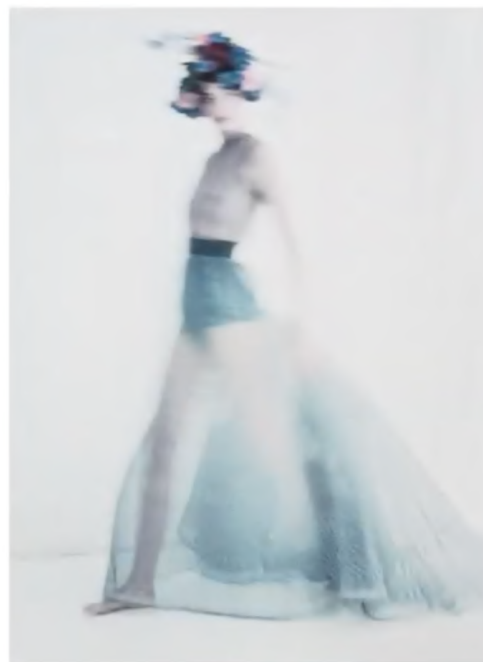
em:

<https://www.zeit.de/lebensart/mode/2010-09/fs-paolo-roversi?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> Acesso em 09 de jun. de 2022.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/paolo-roversi-audrey-paris-17>>. Acesso em 09 de jun. de 2022.

do imprevisto. Acho que às vezes nós enxergamos melhor, mais nitidamente, no borrão do que na nitidez. Vemos outra coisa, que vemos de forma diferente, imaginamos um pouco, é outra forma de observar” (DIOR, 2018, tradução nossa)⁵⁶

Figuras 31 e 32: A intencionalidade do borrão na obra de Paolo Roversi



Fonte: Frame (2 min, 55 seg) do vídeo "Trouver son style en photographie : PAOLO ROVERSI" do canal "Photoculte" no YouTube⁵⁷

Nas imagens acima, podemos ver com clareza as intervenções de Roversi. Na imagem à esquerda, temos uma foto "perfeita", onde pode-se ver a roupa e seus detalhes nitidamente. À direita, no entanto, temos a visão artística do fotógrafo, a sua elaboração da imagem. Cria-se, então, uma lacuna entre a finalidade da imagem – no caso da fotografia de moda, a finalidade de *ver a roupa* – e as intenções imagéticas de seu autor que, no caso de Paolo Roversi, são muito mais ligadas à transmissão de um sentimento, de um sonho, e não da representação fiel.

No entanto, essa execução formal dificilmente seria possível em uma locação externa, em um ambiente onde o fotógrafo não controlasse rigorosamente a luz. É

⁵⁶ “J’aime beaucoup les accidents, les imprévus. Je trouve que parfois on veut mieux, plus clairement, dans le flou que dans le net. On voit autre chose, on voit autrement, on imagine un peu, c’est une autre façon de regarder”

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-oaDM2b9B-U>> Acesso em 9 de jun. de 2022.

por isso que a fotografia de Paolo Roversi é quase integralmente realizada em seu estúdio, na *rue Paul Fort* em Paris. Esse estúdio, para Roversi, é muito mais do que apenas seu local de trabalho: é um "espaço que para ele tem uma dupla conotação: lugar físico, teatro essencial onde coloca em cena os próprios sonhos, e lugar da mente, quase um tipo de contexto ritual que abre uma dimensão alternativa, da qual a chave é sempre a luz"(AL MAR, 2020, tradução nossa)⁵⁸. A ausência de uma contextualização de cenário característica do trabalho em estúdio contribui também para a criação de uma *atemporalidade* inerente ao trabalho de Roversi. Mais do que imagens *vintage*, são imagens descoladas da própria ideia de tempo.

O resultado dessa combinação de jogos de luz inusitados, materializados através de um conhecimento técnico aprimorado, desses "borrões" característicos do trabalho de Roversi, e da sua relativa *atemporalidade*, o fotógrafo cria imagens com uma aparência fantasmagórica. As silhuetas dos corpos não são bem definidas nas imagens, quase como se fosse possível ver através das modelos, como se elas fossem um vulto, um fantasma. O sucesso do trabalho de Roversi está muito ligado à sua capacidade de criar um universo só seu, onde modelos fantasmagóricas desfilam obras de arte, suspensas no tempo. Como o próprio Paolo Roversi contou a Gabriel Bauret:

"Na busca da emoção e da sugestão (...) nego a objetividade da cor e a uso de maneira muito subjetiva", contou o artista ao crítico e historiador Gabriel Bauret. "O mix mágico da imagem fotográfica é aquele misto indefinido de realismo e ficção, abstrato e concreto, ilusão e verdade." (CHI È, 2022, tradução nossa)⁵⁹

3.2.2. A parceria com *Comme des Garçons*

Os anos oitenta foram um terreno particularmente fértil para a vanguarda da moda, com a ascensão de novos designers – principalmente os japoneses – trazendo novas pautas e propostas ao vestir. Um desses expoentes é Rei Kawakubo,

⁵⁸ "spazio che per lui ha una duplice connotazione: luogo fisico, teatro essenziale dove mettere in scena i propri sogni, e luogo della mente, quasi una sorta di contesto rituale che apre a una dimensione alternativa, la cui chiave è sempre la luce."

⁵⁹ "Alla ricerca dell'emozione e della suggestione (...) rifiuto l'oggettività del colore e lo uso in maniera molto soggettiva", ha raccontato l'artista al critico e storico Gabriel Bauret. "Il mix magico dell'immagine fotografica è quel misto indefinibile di realismo e finzione, astratto e concreto, illusione e verità"

idealizadora da marca *Comme des Garçons*. Nascida em 1942, em Tóquio, Rei nunca estudou para se tornar uma estilista – na verdade, a designer se formou em literatura pela Keio University –, mas isso não a impediu de se tornar uma das personalidades mais influentes da moda contemporânea.

Em 1967, começou a fazer alguns trabalhos como estilista e, aprendendo de maneira autodidata, produziu dois anos depois uma pequena linha sob o nome *Comme des Garçons*, que se tornou, em 1973, uma empresa. Em 1975, ocorre o primeiro desfile da marca e, no ano seguinte, sua primeira loja abre as portas no distrito Minami-Aoyama. Sem espelhos, as pessoas eram convidadas a comprar roupas única e exclusivamente baseadas no que sentiam ao vesti-las. E essa abordagem mais *conceitual* do que *propriamente funcional* acabou se consagrando como uma das principais características de sua obra. É uma proposta interessante, pois questiona um dos maiores argumentos que excluem a moda – assim como outras formas de design – do campo da arte: a dicotomia entre forma e função, a crença de que a *Verdadeira Arte* não desempenha necessariamente nenhum papel funcional.

A primeira linha de vestuário masculino foi lançada no ano de 1978 e, com o sucesso gradativamente aumentando e sua relevância atingindo novos patamares, em 1981 ocorre o primeiro desfile da marca em Paris, cidade considerada por muitos a capital da moda e onde ocorre uma das *fashion weeks* mais badaladas do mundo. A princípio, a recepção na Europa não foi muito positiva: houve um certo choque do público em relação às suas criações – onde predominavam tons monocromáticos, volumes *oversized*⁶⁰, costuras aparentes e silhuetas assimétricas – pois eram bastante diferentes daquilo que as passarelas de Paris estavam acostumadas a receber naquele período. Contudo, apesar do estranhamento inicial, a obra de Rei Kawakubo nada mais era do que uma interpretação, evidentemente não-europeia, do espírito de seu tempo.

Durante a década de oitenta, o debate sobre a identidade foi ganhando maior importância, principalmente graças a novas discussões sobre papéis de gênero, que reconfiguraram o entendimento do masculino e do feminino, e que também permitiram a ascensão de uma cultura publicamente LGBTQIA+. Essa reformulação identitária também se misturava com a questão tecnológica, à medida que, por causa dela, era

⁶⁰ Termo utilizado para se referir a roupas cuja modelagem é mais larga do que o corpo.

possível transformar o próprio corpo. Kawakubo, então, usava suas roupas assimétricas e *oversized* para questionar a relação do Ocidente com esse corpo, as noções de magreza, os efeitos das cirurgias plásticas na humanidade – que mais do que libertá-la das restritivas amarras da natureza, aprisionou-a ainda mais em uma cadeia de frustrações diante de padrões estéticos inatingíveis –, e as noções de gênero, etnia e status que são vinculadas ao vestir.

Figuras 33 e 34: Comme des Garçons, coleção outono 1992 *prêt-à-porter*



Fonte: Vogue Runway⁶¹

No centro do legado da Comme des Garçons estão as ideias do *koan*⁶² de *mu* (que significa nada, ou vazio) e *ma* (que significa espaço), para explorar o que há no meio dessas duas coisas. Aqui, a fragilidade humana, em comparação com a

⁶¹

Disponível

em:

<<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1992-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#17>>. Acesso em 8 de jun. de 2022.

⁶² Na definição encontrada no Lexico, *koan* é uma palavra de origem japonesa, utilizada para se referir a “uma anedota ou enigma paradoxal, utilizada no Budismo Zen para demonstrar a inadequação do pensamento lógico e para provocar esclarecimento”, em tradução nossa <<https://www.lexico.com/en/definition/koan>>

indestrutibilidade das máquinas, não é vista como um defeito, mas como uma força, demonstrando um apreço pelo imperfeito, um convite a conhecer formas inusitadas e autênticas de se entender a beleza. Essas ideias pioneiras refletiam as ansiedades chegadas com o final do século e se tornaram amplamente populares nos anos noventa, onde a distopia tecnológico-capitalista parecia ter se consolidado como o *modus operandi* de uma sociedade decadente. Como pontua Rebecca Arnold, em *Fashion, desire and anxiety*:

A pós-modernidade é caracterizada pela ruptura de “grandes narrativas” e noções de identidade estáveis. Ideias prescritas de identidade foram fragmentadas por tanto o impacto de guerras cataclísmicas de grande escala e padrões de empregabilidade mutáveis, quanto pelo ativismo feminista, gay e as campanhas por direitos civis. Embora esses desenvolvimentos tenham aberto a possibilidade de maior igualdade e reconhecimento da diversidade, eles também contribuíram para um sentimento geral de confusão em torno da identidade, que foi intensificado pelos efeitos de se viver em cidades esmagadoramente grandes e ser bombardeado pelas imagens da sociedade do consumo. A pobreza e a decadência que o consumismo procura mascarar foram apropriadas pelos designers como um tema em seus trabalhos, tornando-se ao mesmo tempo uma reação a esses elementos obscuros da vida contemporânea e, inevitavelmente, também um objeto de consumo. (ARNOLD, 2001, p. 25, tradução nossa)⁶³

Essa sagaz leitura do *zeitgeist*, sua impecável execução, e, claro, sua capacidade de *produtizar* esse mal-estar generalizado, consagraram Rei Kawakubo como uma das figuras mais influentes da moda contemporânea. Sua relevância para a configuração atual da moda é tamanha que, no ano de 2017, a tradicional exposição do The Costume Institute, realizado no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque – uma das mais importantes exposições sobre moda em todo o mundo, se não *a mais*

⁶³ " Postmodernity is characterised by the breakdown of 'grand narratives' and stable definitions of identity. Prescribed ideas of identity have been fragmented by both the impact of cataclysmic large-scale wars and shifting employment patterns, and by feminist, gay activist and the civil rights campaigns. While such developments have opened up the possibility of greater equality and recognition of diversity, they have also contributed to a general feeling of confusion surrounding identity, which has been heightened by the effects of living in overwhelmingly large cities and being bombarded by the images of consumer society. The poverty and decay that consumerism seeks to mask have been appropriated by designers as a theme in their work, becoming at once a reaction to such dark elements of contemporary life and yet inevitably also a consumable object."

importante – a homenageou, com a mostra *Rei Kawakubo / Comme des Garçons - Art of the In-Between*, sendo ela a segunda estilista já homenageada pelo evento.⁶⁴

Para expressar toda robusta carga conceitual e abstrata de suas criações, Rei Kawakubo precisava contar com a ajuda também de bons fotógrafos, que conseguissem captar toda a sofisticação intelectual por trás das roupas, que mais se parecem esculturas vestíveis, criadas para a *Comme des Garçons*. E é então que se mostra particularmente positiva a colaboração entre a designer japonesa e o fotógrafo italiano. Munido de um vasto repertório artístico, de um grande talento técnico e da inigualável habilidade para criar imagens etéreas e levemente fantasmagóricas, Paolo Roversi se mostra o candidato perfeito para ampliar o sonho evocado pela *Comme des Garçons*.

“Eu comecei a fazer catálogos com Rei nos anos oitenta, e então eu comecei [a trabalhar] com eles todas as temporadas”, diz Roversi. Depois de quatro décadas, a notoriamente indescritível designer e o fotógrafo têm uma verdadeira parceria. “Eu sou completamente livre para fazer o que quero”, ele diz. Como resultado, ele cria imagens indelévels que capturam perfeitamente os humores do trabalho sombrio e romântico de Kawakubo; seu estilo de fotografia muitas vezes faz uso de um foco borrado ou iluminação nebulosa para combinar com o espírito abstrato. (ALLAIRE. 2021, tradução nossa)⁶⁵

Paolo utiliza sua técnica fantasmagórica para dar vida a um dos conceitos trabalhados por Rei Kawakubo, “body meets dress, meets body and become one”, em português “corpo encontra roupa, encontra corpo e tornam-se um”. Visualmente, isso é entregue nas linhas não-definidas das silhuetas, fazendo com que aquilo que define os limites da roupa se misture com aquilo que define os limites do corpo de quem a veste. As imagens abaixo, tiradas do editorial “*Out of the Shadows*”, com roupas da *Comme des Garçons* e fotografia de Paolo Roversi, na edição *Fashion made me hardcore* de outono-inverno 2019 da revista *Dazed*, ilustram como o efeito se materializa:

⁶⁴ O primeiro foi o francês Yves Saint Laurent, no ano de 1983, com curadoria de Diana Vreeland, a então editora-chefe da Vogue estadunidense.

⁶⁵ “I started doing catalogs with Rei in the '80s, and then every season I started [working] with them,” Roversi says. After four decades, the famously elusive designer and the photographer have a true partnership. “I’m completely free to do what I want,” he says. As a result, he creates indelible images that perfectly capture the moods of Kawakubo’s darkly romantic work; his photography style often makes use of a blurred focus or hazy lighting to match the abstract spirit.

Figuras 35 e 36: *Out of the Shadows* - Comme des Garçons por Paolo Roversi (Dazed F/W⁶⁶ 2019)



Fonte: Dazed and Confused Digital⁶⁷

A extensa colaboração entre o fotógrafo e a marca foi celebrada com uma exposição chamada “*Birds*” (que também acompanha um livro de mesmo nome), no ano de 2021, no Dallas Contemporary. O nome, que em português significa “Pássaros”, foi escolhido para enfatizar a importância do movimento na fotografia de Paolo Roversi, uma vez que “a exibição examina como o fotógrafo italiano criou um estilo visual único no qual modelos posam de formas móveis e abstratas, muitas vezes evocando pássaros decolando ou pousando” (DALLAS CONTEMPORARY, 2021, tradução nossa)⁶⁸, segundo a descrição encontrada no site do museu.

Figura 37: Yelena and Sharon, Paris 1996, CDG por Paolo Roversi, presente no livro *Birds*

⁶⁶ Fall/Winter, em português “Outono/Inverno”.

⁶⁷

Disponível

em:

<<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/46156/1/comme-des-garcons-aw19-paolo-roversi-midland-agency>>. Acesso em 09 de jun. de 2022.

⁶⁸ “the exhibition examines how the Italian photographer has created a unique visual style in which models pose in abstract, mobile ways, often evoking birds landing or taking off.”



Fonte: Vogue digital⁶⁹

3.2.3. Para além das revistas de moda: o legado de Paolo Roversi

Além de *Birds*, citado acima, publicado em 2020, Paolo Roversi eternizou suas imagens em muitos outros livros. Desde *Dior Images: Paolo Roversi*, onde revisita seus trabalhos para a *maison* francesa, até o intimista *Nudi*, um livro contendo apenas nus artísticos tirados em seu estúdio. Uma de suas publicações mais famosas é *Studio*, publicada pela primeira vez em 2005, onde o tema central são retratos tirados em seu estúdio, cujo corpo da obra cria por consequência um autorretrato do autor e do ambiente onde ele realiza a maior parte de seu trabalho.

⁶⁹

Disponível em: <https://www.vogue.com/article/paolo-roversi-comme-des-garcons-rei-kawakubo-exhibit>. Acesso em 8 de jun. de 2022.

Figura 38: Guinevere, fotografia do livro *Nudi*, de Paolo Roversi



Fonte: *Nudi*, 1999

A modelo na figura acima é Guinevere Van Seenus, uma das grandes musas de Paolo Roversi. A colaboração entre eles rendeu tantas fotografias icônicas que, em 2012, foi tema central de uma exposição solo do fotógrafo em Londres, no The Wapping Project. Essa não foi a única mostra solo que Roversi desenvolveu: a mais recente delas – que ocorreu em 2021 –, por exemplo, aconteceu no Museo d'Arte della Città di Ravenna, na sua cidade natal, e se chamava *Studio Luce*.

Um outro trabalho notável de Paolo Roversi foi a edição de 2020 do calendário Pirelli, um calendário produzido em edições limitadas, subsidiado pela marca italiana de pneus, que tem uma grande reputação pelos fotógrafos chamados para fotografá-lo. Além de Roversi, o calendário já contou com a participação de fotógrafos como Sarah Moon, Herb Ritts, Annie Leibovitz, Mario Testino, Richard Avedon, Nick Knight, Patrick Demarchelier, Peter Lindbergh e Tim Walker.

Figura 39: Paolo Roversi fotografando, nos bastidores do Calendário Pirelli de 2020



Fonte: Site da Pirelli⁷⁰

A fotografia de moda, especialmente em casos como a obra de Paolo Roversi, ajuda a aproximar a moda do *status* de arte – que lhe é renegado por boa parte dos teóricos da arte –, uma vez que, através da fotografia, a moda se des-funcionaliza: a roupa é tão uma cobertura térmica e moral do corpo quanto é um jogo de formas, cores e texturas, que carregam consigo um pensamento, um sentimento; uma série de significações que extrapolam o valor da função.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.pirelli.com/global/pt-br/life/conheca-o-diretor-paolo-roversi>> Acesso em 8 de jun. de 2022

4. Da pesquisa à imagem: transformando aprendizados em fotografia

4.1. Como chegamos aqui

O intuito inicial deste trabalho era, de alguma forma, materializar os aprendizados da minha pesquisa em um projeto criativo. Porém, existia um outro objetivo, extra-oficial, por trás da pesquisa: resgatar a paixão por estudar, que foi se dissipando durante os anos de graduação. Meu primeiro desafio, então, foi encontrar alguma coisa pela qual eu fosse realmente *apaixonada* o suficiente para conseguir estudar à exaustão. Eu sabia que seria algo relacionado à moda ou algo relacionado à fotografia, e os primeiros meses deste processo se concentraram em tentar encontrar o recorte perfeito entre essas duas áreas.

Foi uma tarefa bastante trabalhosa, porque vários tópicos pareciam ser interessantes e poderiam desencadear boas discussões, principalmente no que diz respeito à moda, que é uma área de estudos muito complexa, mas que é bastante negligenciada pela *Academia*. Dentre algumas opções e depois de muitas conversas com o meu orientador, chegamos à conclusão de que falar do trabalho desses dois fotógrafos, Paolo Roversi e Davide Sorrenti, seria uma proposta atraente, tendo em vista que eles poderiam agregar muito também à parte criativa desse trabalho.

A minha escolha por esses dois fotógrafos foi bastante imediata, quase como se não houvesse outras opções para mim. Sou realmente *apaixonada* pelo trabalho deles, e estudar as suas obras me pareceu natural. Mas, a verdade é que existem centenas de fotógrafos de moda, donos de acervos maravilhosos, e que até têm um material bibliográfico para consulta mais extenso e acessível. A minha decisão por eles dois especificamente, então, se baseava quase totalmente em critérios estéticos e emocionais: eu achava as imagens bonitas e isso fez com que me apaixonasse pelo trabalho deles.

Há algo nas imagens que eles produziram que mexe profundamente comigo. Algo que eu não sabia ao certo pontuar o quê. A princípio, eu acreditava que era porque esses foram dois fotógrafos que conheci quando estava cursando fotografia de moda durante o meu intercâmbio na La Sapienza, e eles tinham um visual diferente do que eu estava acostumada a ver por aí. Mas, ainda que isso seja verdade, não poderia ser só isso. Os critérios formais não davam conta de justificar a minha paixão.

Em minha cabeça, eu tentava traçar os paralelos entre os dois fotógrafos enquanto pesquisava, principalmente para começar a desenhar como as referências

que eu extrairia da obra deles conseguiriam dialogar para a criação de uma obra minha. As diferenças eram muitas e evidentes: as fotos de Davide são mais estáticas e as de Paolo têm mais movimento, Davide tira fotos do dia-a-dia enquanto Paolo fotografa em estúdio, Davide falava sobre *junkies* e degeneração e Paolo, por sua vez, criava um mundo dos sonhos que eleva a moda ao *status* de arte. Mas o que existia de comum?

Além de ambos terem nascido na Itália e de serem artistas de períodos relativamente próximos, não eram tão óbvios os pontos de conversão entre eles. Porém, quanto mais artigos eu lia, mais livros eu consultava, mais entrevistas eu assistia em relação tanto a Paolo Roversi quanto a Davide Sorrenti, mais eu me deparava com a mesma palavra: "melancolia". Ainda que eu não conseguisse de imediato dar uma definição conceitual precisa sobre o que é a melancolia, eu a entendia e conseguia enxergá-la naquelas imagens, justamente porque mais do que saber *o que é* a melancolia, eu sempre soube *qual é a sensação* da melancolia. Como Freud descreve em "Luto e melancolia":

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecreminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2013, p. 26)

4.1.1. Confissões de uma melancólica

Acredito que eu me sinto um pouco melancólica desde que me conheço por gente. Eu não fui uma criança extrovertida, tinha dificuldade de fazer amizade com as outras crianças e até um pouco de medo delas. Eu passava muito tempo sozinha; não tinha amigos na escola e, em casa, mal via meus pais que trabalhavam muito. Minhas grandes companhias eram a Maura, que cuidava de mim e da casa, e meus avós maternos, Amadeu e Deise, que tinham uma pequena oficina de lembrancinhas de festas infantis num "puxadinho" da minha casa. Apesar de meus pais se preocuparem com a minha solidão e ela ser um grande incômodo para mim também, eu sabia me divertir com a minha própria companhia: gostava de brincar com as minhas bonecas, de desenhar, de escrever, de ler, de assistir Castelo Rá-Tim-Bum e de jogar no computador do meu pai.

Porém, aos doze anos, eu comecei a conviver diariamente com um forte sentimento de melancolia. Essa sensação apareceu alguns anos depois da morte da minha avó Deise, que lutou durante anos contra um câncer de pulmão. Vinda de uma formação católica que começava em casa e terminava na escola, naquela época eu não conseguia entender como ou por que Deus – que eu tinha certeza absoluta que regia *todas* as coisas – deixaria que alguém tão especial, que deixava o meu mundo tão colorido, sofresse tanto.

Figura 40: Meu primo Victor, eu e minha avó Deise, em outubro de 1997.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Desde então, Deus e eu temos um relacionamento complicado. Ver o sofrimento da minha avó fez com que eu contemplasse pela primeira vez na minha vida a ideia de que talvez Deus, ou o que quer que seja, não existisse. E com a Sua hipotética não-existência, qual era o sentido das coisas? O que, se não a vontade divina, poderia explicar como surgiu tudo o que existe no Universo? E o que, se não a fúria de Deus, poderia explicar o caos que vem das guerras, a fome e a miséria?⁷¹

Essa perda generalizada de *um sentido* me deixou completamente desorientada. Se de fato não existia um Deus, então com certeza também não existiria

⁷¹ Isso foi muito antes de eu descobrir a teoria marxista.

uma vida após a morte, o que significava que eu nunca mais voltaria a ver a minha avó, tampouco ela voltaria a me ver. Mas, para além disso, o que aconteceria *comigo* após a morte, uma vez que a vida eterna não era uma opção? Tudo o que eu vivi, tudo o que eu senti, as pessoas que eu amei e as que me amaram também, as músicas que eu gostava, *tudo* isso um dia se tornaria *nada*.

Eu estava o tempo todo aterrorizada pela ideia de morrer, de ver pessoas amadas morrendo, e eu me sentia em um luto eterno em relação a coisas que sequer tinham morrido. Esse pavor foi-se tornando tão grande que começou a se tornar sintoma. Tudo começava com um odor horrível e eu via as coisas ficando escuras, como se eu estivesse dentro de uma caixa, eu sentia que eu não era real e sentia falta de ar, meu coração disparava e eu tinha um ímpeto incontrolável de me arranhar, puxar meus cabelos, qualquer coisa que fizesse eu *me sentir viva*, ainda que essa coisa fosse a dor.

Eu não contei para ninguém que me sentia assim. Me sentia angustiada por não ser *normal* como as outras pessoas, que passavam o dia inteiro sem sequer lembrar que um dia elas e todos que elas amam vão morrer. Não queria ser vista como uma garota *ainda mais* esquisita, não queria me sentir *ainda mais* deslocada, não queria ter que ficar *ainda mais* sozinha. A primeira pessoa que ficou sabendo, muito tempo depois da minha primeira crise, foi a minha irmã. Ela tinha por volta de seis anos e teve uma crise de pânico em casa. A Maura não sabia o que fazer com a garota que chorava e gritava e eu consegui acalmá-la. Quando tudo passou, ela me abraçou, me agradeceu e disse que nunca tinha se sentido assim. Eu disse para ela "está tudo bem, Lu, eu me sinto assim todos os dias." Esse foi um passo importante na nossa relação e eu senti pela primeira vez que tinha mais alguém que me entendia.

Com o passar do tempo, os sintomas foram ficando gradativamente piores e as crises, mais recorrentes. Naquele momento, todo aquele medo se transformou também numa frustração comigo mesma: por que eu não conseguia deixar de estar triste e com medo o tempo todo? Por que eu não podia ser como todo mundo? Eu estava quase sempre irritada e meus pais começaram a perceber que havia algo que eles não entendiam de errado comigo.

Foi somente três anos depois da minha primeira crise que eu contei aos meus pais sobre como eu me sentia todos os dias, várias vezes ao dia. Para ser sincera, eu não gostaria de ter contado naquele momento. Naquele período, meus pais achavam que a minha "fase rebelde" tinha a ver com o fato de eu ter me afastado de

Deus, principalmente depois de eu sair do armário do ateísmo (eles não receberam a notícia muito bem). Assim sendo, eles me deixaram de castigo, me matriculando em um curso de crisma que acontecia todos os domingos às sete horas da manhã e acabava às onze, logo a tempo da missa, que também era mandatória. Num desses domingos, eu estava assistindo a missa com meu pai e comecei a sentir falta de ar e ver tudo ficando preto de novo e pedi para ele me levar para fora, porque eu não estava passando bem. Ele ficou visivelmente assustado com o que estava acontecendo e queria me levar ao pronto socorro, mas eu disse que não era necessário, que dentro de alguns minutos eu estaria bem. Ele me perguntou como eu sabia disso e eu disse que era porque era algo que me ocorria o tempo todo.

Assim começaram as aventuras pelos consultórios psiquiátricos e sessões de terapia. Meus pais, com muito menos resistência do que eu, concluíram que eu precisava de ajuda. Pouco tempo depois, eu tinha em minha posse o item mais em alta no mercado da saúde mental no século XXI: um laudo médico atestando que tenho depressão. Eu conversava com uma psicóloga semanalmente e tomava Rivotril três vezes ao dia, para controlar as crises. A primeira psicóloga não deu muito certo, e nem a segunda. Os remédios me deixavam grogue e eu tinha sono o dia inteiro, e eu não me sentia menos deprimida, muito pelo contrário: eu me sentia pior do que nunca.

Ao mesmo tempo que eu tinha um pavor imenso da morte, eu tinha um desejo constante de morrer. Não que eu fosse efetivamente *me matar*, porque isso ia de encontro com meu maior medo, mas eu gostaria de simplesmente ir dormir um dia e não acordar, ou de ir encolhendo e encolhendo e encolhendo até ficar menor que um átomo e deixar de existir. Eu só não via nenhuma outra saída para mim nessa vida e eu não aguentava mais me sentir assim o tempo todo. Era exaustivo.

Foi ficando progressivamente mais difícil para mim sair de casa. Eu tentava ir às festas dos meus colegas de escola, mas voltava para casa depois de alguns minutos. Eu tentava ficar na escola, mas eu precisava ir embora para casa assim que acabava a primeira aula. Eu tentava fazer coisas normais como sair e me divertir, mas o mundo lá fora era assustador demais. No final das contas, eu passei um ano inteiro trancada em casa porque tinha medo de estar fora dela.

Eis que eu passei na faculdade. O ano era 2015 e eu vi meu nome na lista de aprovados da Escola Superior de Propaganda e Marketing e fiquei muito feliz. Apesar do ano terrível que eu passara deitada na minha cama, triste e com medo demais

para sair dela, eu havia conquistado *alguma coisa*. Pelo menos *uma batalha* eu tinha vencido contra a depressão.

Começou então um bom período para mim. Voltei a sair de casa, conheci pessoas legais, viajei, estava empolgada com o curso, finalmente encontrei uma terapeuta que me ajudava e eu realmente acreditei que as coisas estavam se resolvendo. Eu estava tão confiante que resolvi tentar fazer transferência para a Universidade de São Paulo, que era o lugar onde eu sempre sonhei estudar. E deu tudo certo. Fui aprovada, comemorei com meus pais e amigos, fiz minha matrícula e no ano seguinte passei a frequentar a Escola de Comunicações e Artes. Eu também consegui meu primeiro emprego, numa agência multinacional, fazendo aquilo que eu estudava.

Mas, no fundo, uma sensação de vazio ia aos poucos crescendo. Eu estava conseguindo trilhar a vida que eu tanto sonhava, estava conquistando coisas que eu até bem pouco tempo não imaginava que conseguiria, mas à medida que eu atingia meus objetivos, eles perdiam o sentido. Eu me sentia inadequada em todos os lugares, achava que não merecia as coisas boas que estavam me acontecendo. A ECA não estava sendo o ambiente acolhedor que tinham me dito que seria, eu não conseguia fazer amizade com as pessoas nem me conectar com o que acontecia por lá. O trabalho que eu tanto desejei não me trazia alegria alguma, na verdade, eu tinha dilemas morais diários e não via propósito algum no que eu fazia. Eu me senti novamente como aquela criança sozinha que eu era, mas eu já não via mais prazer algum em minha própria companhia, não tinha nada que fizesse eu me divertir.

A tristeza passiva é caracterizada, como se sabe, por uma conduta de abatimento: há diminuição do tônus muscular, palidez, resfriamento das extremidades; a pessoa vira-se para um canto e permanece sentada, imóvel, oferecendo ao mundo a menor superfície possível. Prefere a penumbra à plena luz, o silêncio aos ruídos, a solidão de um quarto à multidão dos lugares públicos ou das ruas. "Para ficar sozinho, dizem, com sua dor". Isso não é verdade: é de bom-tom, com efeito, parecer meditar profundamente sobre sua mágoa. Mas são raros os casos em que se aprecia realmente a dor. A razão é bem outra: tendo desaparecido uma das condições ordinárias de nossa ação, o mundo exige de nós que ajamos nele e sobre ele *sem ela*. As potencialidades que o povoam (trabalhos a fazer, pessoas a ver, atos da vida a cumprir) permanecem em sua maior parte as mesmas. Só que os meios para realizá-las, os caminhos que sulcam o nosso "espaço hodológico",

mudaram. [...] A tristeza visa a suprimir a obrigação de buscar esses novos meios, de transformar a estrutura do mundo substituindo sua constituição presente por uma estrutura totalmente indiferenciada. [...] Em outras palavras, por não poder e querer realizar os atos que projetávamos, fazemos de modo que o universo nada mais exija de nós. (SARTRE, 2017, p. 66)

Uma das grandes dificuldades da depressão é a consciência do quão ruim as coisas podem ser, e se ver entrando novamente num quadro depressivo te faz temer por quão pior elas podem ficar. E essa sensação de inadequação constante, essa falta de propósito fizeram com que eu me sentisse totalmente vazia. Eu não ficava feliz, mas também não ficava triste. Eu não tinha medo, mas também não tinha desejo. Depois de tantos anos fazendo terapia e tomando meus remédios religiosamente, todos os dias eram exatamente o mesmo, e eu me vi mais uma vez fracassando perante o poder esmagador de estar deprimida e não sentir nada.

Meu pai tentava desesperadamente me ajudar a sair desse estado letárgico. Ele me levava para caminhar, conversava comigo sobre questões incomodas, que nenhuma outra pessoa próxima tinha paciência de discutir. Dono de uma sabedoria ímpar, meu pai estudava filosofia, teologia, questionava todas as coisas do mundo, e eu acho que herdei isso dele. A gente se entendia, e eu não tinha mais tanto receio de falar das coisas ruins que se passavam na minha cabeça, porque eu sabia que ele estava genuinamente interessado em me entender, para saber como ele poderia me ajudar.

Eu decidi que tentaria seguir minha paixão e começaria a cursar moda paralelamente à publicidade e ele me apoiou. Larguei meu emprego para poder frequentar as aulas no período da manhã, fazer meus trabalhos à tarde e ir para a USP à noite. Muitas vezes, era uma carga pesada para mim, e eu sentia que não daria conta de tudo. Ele sempre me encorajou, me dizia que era melhor entregar algo feito do que perfeito, que eu devia parar de me exigir um dez, e exigir de mim só um seis, porque se no final eu conseguisse um oito, eu estaria orgulhosa de mim e não me sentindo incompetente. Eu estava me esforçando para ficar bem e, um dia de cada vez, o vazio ficava menos assustador.

Foi então que, em 14 de junho de 2018, meu pai sofreu um ataque cardíaco e não resistiu. O meu mundo desmoronou completamente. Meu melhor amigo, meu grande companheiro, o meu herói não estava mais lá para conversar comigo sobre os mistérios do mundo, não fazia mais piadinhas aleatórias para melhorar o astral,

não iria mais me levar a exposições, não me chamaria mais para assistir com ele um filme clássico que ele gostava. Ele também não veria o diploma que eu estava tentando conseguir, não dançaria comigo na minha formatura, não veria eu me apaixonar e decidir que aquela era de fato *a pessoa certa*. Ele não iria cuidar dos meus filhos quando eu precisasse trabalhar e mostrar para eles os cartuns do Calvin e Haroldo. Eu não veria o rosto dele ser tomado pelas rugas ou o preto dos cabelos dar lugar ao cinza. Nós nunca mais teríamos os mesmos momentos legais de sempre juntos.

Figura 41: Eu e meu pai



Fonte: Acervo pessoal da autora

Lembro que, quando cheguei em casa voltando do hospital, eu fui dormir. Eu não conseguia entender o que estava acontecendo. O velório durou um dia e meio, porque minha tia estava em outro país e não conseguiria chegar a tempo para se despedir do irmão. O local estava abarrotado de pessoas que queriam dar um último adeus ao Sergião, essa pessoa tão querida, dono de um coração enorme. Eu não conseguia ficar ali, estava me sufocando. Passei quase o tempo todo do lado de fora fumando um cigarro atrás do outro. O cheiro das flores estava me dando náuseas, minha família chorando copiosamente me faziam sentir dor física. Vários amigos meus foram até lá para me dar apoio e eu não conseguia dimensionar as cenas que eu havia visto. Nos primeiros dias, quando chegava a noite eu achava estranho o

quanto meu pai estava demorando para voltar para casa, até logo me lembrar de que ele realmente não voltaria. Quando eu lembrava dele deitado imóvel na maca, e minha mãe chorando ao seu lado, meu campo de visão ficava preto, eu sentia falta de ar, meu coração disparava, tudo de novo.

Eu abandonei a faculdade de moda, primeiro porque não teria como pagá-la, mas também porque eu não tinha mais vontade de fazer nada. Eu passava o dia inteiro fora de casa porque estar lá era uma recordação perpétua do meu pai. Estar lá era um lembrete doloroso de quem não estava mais. Eu chorava o tempo todo que estava sozinha. Eu não conseguia comer e, quando conseguia, eu vomitava. Passei a ter responsabilidades que nem eu entendia ao certo, e a minha noção de mundo ia se transformando diariamente diante dos meus olhos. Além de uma tristeza profunda, o que eu mais sentia era confusão diante todo aquele caos. Procurava desesperadamente por alguém que entendesse o que eu estava passando, mas, apesar de sempre me dizerem o quanto me admiravam por estar conseguindo lidar com tamanha perda, nenhum dos meus amigos tinha vivenciado algo dessa magnitude. Eu mais uma vez fui arrebatada pelo fardo de ter que me contentar com a minha própria companhia.

Costumo dizer que a crença de que a resiliência é algo bom é uma das maiores mentiras já perpetuadas na história da humanidade. Porque certamente existem coisas ruins o suficiente para que sobreviver a elas pareça muito pior do que sucumbir. E essa era uma delas. Eu não conseguia parar de pensar numa passagem que eu havia lido anos atrás no livro "Feliz Ano Velho", do Marcelo Rubens Paiva:

Ela me deu um beijo na boca (não me lembrava dela ter me beijado assim antes). Disse que eu estava bonito, com uma cara boa. Disse também que eu estava transmitindo uma puta força para ela com a minha luta. Disse também que me respeitava pela coragem que estava tendo. Engraçado que eu não tinha coragem nenhuma, simplesmente não podia fazer outra coisa senão enfrentar. (PAIVA, 2006, p. 84)

Por outro lado, é verdade aquilo que costumam dizer por aí: realmente "tudo passa". A tristeza nunca deixa de existir, mas ela aprende a coexistir com sentimentos bons também. A não-linearidade do luto é uma coisa assustadora, e várias vezes você se vê diante de um objeto, de um filme, de uma música ou de uma foto que te faz lembrar a pessoa que se foi e a saudade transborda pelos olhos. Mas, pouco a

pouco, ela deixa de transbordar todos os dias e passa a transbordar dia sim, dia não, ou a cada duas semanas, ou nas datas especiais, mas certamente não o tempo todo.

A morte não declara o fim da história de alguém. Eu, por exemplo, carrego em mim 50% de material genético que é o meu pai. Eu o vejo em mim quando começo a ler algum filósofo certamente complexo demais para eu entender, mas que me despertou curiosidade. Eu o vejo em mim quando faço trocadilhos bobos ou piadinhas inofensivas em momentos inapropriados. Eu o vejo em mim quando escuto o que as outras pessoas me dizem sem julgar e procuro entendê-las, e quando vejo que elas estão gratas por eu ter feito isso. Eu vejo os olhos dele quando me olho no espelho, e dizem que os olhos são as janelas da alma. E fico feliz pois sei que não sou só eu que vejo tudo isso. Como ele mesmo escreveu para mim, na última carta que me deixou:

[...] eu quero agradecer por você existir (no fundo, você sabe que, em meu coração, eu agradeço infinitamente – mesmo - a Deus, pois não consigo imaginar nada maior que pudesse colocar você em minha vida). Eu vejo muito do meu eu em você. E vejo minha juventude. E vejo minha angústia com um mundo que está errado. E vejo uma necessidade de ser diferente de tudo. E ouço no coração a voz que protesta contra tudo que está errado. E vejo aquela vontade de ir a fundo em tudo e esgotar o pensamento sobre todas as coisas. E vejo que minha vida foi uma maravilha. E continuará maravilhosamente perpetuamente com você em minha vida. (TEIXEIRA, 2018)

A morte do meu pai, no final das contas, acabou por me dar novas dimensões ao próprio ato de viver. É como se diante de uma dor extrema e a incapacidade de ver uma alternativa senão enfrentá-la, eu tivesse sido libertada. Mais do que temer por quão pior as coisas *poderiam ficar*, eu ficava aliviada por saber que elas *não estavam tão ruins quanto já foram*. O pavor que eu sentia em relação ao que pode acontecer depois da morte, deu lugar à curiosidade. Hoje, independentemente da existência ou não de Deus, o mistério da vida me traz esperança. A vida eterna não se dá necessariamente – pelo menos enquanto é isso que nos dizem as evidências empíricas da ciência – no jardim do Éden, onde reencontraremos aqueles que se foram. Ela se dá aqui e agora, no legado que deixamos, nos rastros de nossa existência que ficam pelo mundo e nas pessoas que nos amam.

Desde então, a fotografia teve um grande valor terapêutico para mim. Meu pai me dera a minha primeira câmera fotográfica, quando eu tinha cinco anos. Era uma câmera rosa de plástico da *Barbie* e eu a adorava. Quando completei dezoito anos, meu pai me deu de presente minha câmera profissional, que eu usei para fotografar meu ensaio. Meu pai, ele mesmo um grande amante da fotografia, havia feito cursos quando era jovem, sempre tirava belíssimas fotos, me dava dicas sobre como fotografar melhor e me ensinou a configurar a câmera de diversas maneiras para eu conseguir criar as imagens que eu queria. Quando ele se foi, eu estava cursando a matéria de fotografia na ECA e, ao contrário de todas as outras da grade daquele semestre, eu não ia às aulas só para marcar presença: eu realmente queria estar lá, eu me dediquei para fazer um trabalho do qual eu me orgulhasse, era um pequeno projeto que dava um pouco de sentido aos meus dias cinzas. Hoje, em retrospecto, eu vejo o quanto a fotografia foi também uma forma que encontrei de fazer meu pai viver eternamente em mim.

E, movida por essa paixão, em 2019 eu resolvi tentar fazer intercâmbio para Roma pela faculdade. No fundo, eu sabia que seria quase impossível, porque eu não tirava as melhores notas e não tinha o dinheiro que demandava uma temporada de estudos na Europa. Mas eu resolvi tentar mesmo assim, afinal de contas, como diria meu pai, "o não eu já tinha". Para a minha surpresa, as coisas foram dando certo. Fui aprovada nos processos internos da escola, recebi minha carta de aceite da La Sapienza, as instruções para o início das aulas, tirei meu visto italiano, minha tia Elza e meu avô Vasco – ambos por parte de pai – me ajudaram com os custos e no dia 28 de janeiro de 2020 eu embarquei em direção à cidade eterna.

Figuras 42 e 43: Os ecanos chegam a Roma



Fonte: Acervo pessoal da autora

O intercâmbio me permitia cursar matérias de maneira relativamente livre, eu poderia escolher o que queria estudar mais ou menos segundo os meus caprichos. Um dos cursos que mais chamou minha atenção no programa da universidade era o de Fotografia de Moda, ministrado pela professora Valentina Ilardi. Depois de muito me perder pelos corredores da *Facoltà di Lettere e Filosofia*, eu finalmente encontrei a sala onde a aula aconteceria. Era um cômodo imenso, e deveriam ter mais de cem pessoas nele. Nas paredes, havia prateleiras cheias de esculturas em mármore, que em Roma são só mais uma coisa qualquer, porque existem várias delas em toda parte. Mas eu estava hipnotizada por tudo aquilo. A professora, uma mulher misteriosa e elegantíssima, falava em italiano e eu não entendia tudo o que ela dizia, mas fazia questão de anotar as coisas de maneira intuitiva. Às vezes, eu olhava discretamente para o caderno das pessoas ao meu lado, para checar como se escrevia uma palavra que ela dissera.

Ela contou o programa da disciplina: teríamos aulas às segundas, das quinze às dezenove, e às terças, das onze da manhã à uma da tarde. A avaliação da disciplina seria feita no final do semestre, e precisávamos entregar um editorial de moda autoral e uma entrevista com um fotógrafo de nossa escolha. Apesar das dificuldades da língua, eu resolvi insistir na aula, porque realmente me parecia o curso mais legal de todos os tempos. Na semana seguinte, tivemos aula em outro lugar, um auditório maior que a primeira sala, porque muitas pessoas não conseguiram encontrar um lugar para se sentar na aula anterior e tiveram que assistir a aula de pé. Essa foi a nossa última aula presencial, pois na semana seguinte as aulas foram suspensas em decorrência da pandemia.

Meus amigos foram aos poucos retornando ao Brasil, primeiro foi a Victoria, que vinha passar o período de férias com a família e o namorado por aqui e acabou ficando porque os vôos internacionais foram suspensos. Depois, foi o Lucas, o Ian, a Luana e a Letícia. Eu estava com medo e me perguntando se eu não deveria voltar também, mesmo sabendo que eu estava vivendo um sonho. Minha mãe sempre me encorajou a ficar lá. Ela acreditava que eu conseguia me virar bem sozinha e, caso um dia eu não estivesse mais me sentindo segura disso, ela me ajudaria a voltar para casa. Então eu fui ficando.

Os dias se passavam, eu ficava o tempo todo trancada no quarto que alugava no *Quartiere Prenestino*, vendo da minha janela o pátio que dava para os outros

prédios do quarteirão. Eram dias solitários, mas não eram dias ruins. Eu praticava meu italiano procurando receitas na Internet e tentando executá-las em casa, eu testava maquiagens e combinações de roupas para o editorial de fotografia de moda, eu jogava *The Sims* no meu computador e assistia compulsivamente a série *Mad Men*. Alguns meses depois, as medidas restritivas foram-se afrouxando, e eu até consegui passear um pouco pela Itália. No final do semestre, eu entreguei o meu editorial, que fotografei sozinha dentro do meu quarto, posando para todas as fotos com o auxílio de um tripé, de espelhos e do timer, com os *looks* que eu montei com as roupas que tinha no armário, com as maquiagens que eu aprendi a fazer sozinha assistindo tutoriais no YouTube.

Voltei para casa em agosto daquele ano, com uma sensação deliciosa de invencibilidade. Eu havia, de fato, sobrevivido a todas as adversidades que me ocorreram. A depressão, a morte do meu pai, passar sozinha por uma pandemia em outro continente onde eu não conhecia ninguém, nada disso conseguiu acabar comigo. E eu comecei a achar que a crença de que a resiliência é algo bom não é, afinal de contas, uma mentira tão grande assim.

Desde então, eu não me vejo mais como uma pessoa *exclusivamente* melancólica, apesar de a melancolia ser uma grande constante em minha vida. Mas eu e a melancolia estamos num momento *bem resolvido* da nossa relação. Eu não dependo mais tanto dela, nem ela depende tanto de mim. Nós até nos divertimos juntas. Ela vem me visitar de vez em quando, passamos um tempo juntas, e depois cada uma segue seu caminho, ambas sabendo que cedo ou tarde nos encontraremos de novo, como velhas amigas, para continuar a conversa de onde paramos.

Eis que estamos aqui, eu e você, caro leitor, diante do meu trabalho de conclusão de curso. E posso dizer que foi um processo bastante intenso para mim, não só esse trabalho especificamente, mas toda a minha trajetória na Escola de Comunicações e Artes. E o caráter *conclusivo* desse trabalho fez com que eu pensasse muito sobre tudo o que aconteceu nesses cinco anos e meio em que eu frequentei a Universidade de São Paulo e eu não consigo deixar de pensar que, apesar dos muitos pesares, foi uma experiência boa.

Eu realmente não consegui me conectar com a experiência ecana. Em partes, porque eu achava extremamente cafona, mas em partes porque eu também não consegui criar muitos vínculos dentro da ECA, justamente pelas outras – e mais urgentes – pautas que ocuparam minha vida durante o período. Porém, é inegável

que *alguns vínculos* eu realmente criei: conheci pessoas incríveis, como os meus veteranos que iam ao Beco da USP tomar uma cerveja depois da aula religiosamente todas as segundas-feiras, a minha amiga Mariana Cestari, que foi minha dupla durante toda a graduação e me ajudou a criar coisas incríveis – dentro e fora da sala de aula –, o meu amigo Guilherme Souza, que foi meu primeiro colega de sala e meu companheiro até o final do curso, e, é claro, os meus professores, que tanto me inspiraram e inspiram até agora. A ECA-USP, no final das contas, tem sido a minha casa pelos últimos cinco anos e meio, por piores ou melhores que eles tenham sido.

É difícil para mim ter que dar mais um adeus, dessa vez para um lugar que foi palco de momentos tão especiais em minha vida, que eu guardo com tanta estima em meu coração. É difícil para mim pensar na *vida após a ECA*, uma vez que querendo ou não, ela se tornou uma zona de conforto para mim. É difícil me ver obrigada a finalmente colocar um ponto final na minha vivência ecana, escrevendo o trabalho que você está lendo agora. É difícil me despedir.

Acredito que é aí que entra, pelo menos num nível superficial, a magia da fotografia para mim. Mais do que um lembrete de como as coisas *não são mais*, as fotos têm o poder de resgatar como as coisas *já foram um dia*. As fotos dão eternidade às coisas efêmeras, transformam memórias em objetos e é por isso que elas têm um valor inestimável. E é por isso também que eu me despeço da Universidade de São Paulo com esse ensaio: porque ele será para sempre um lembrete do meu adeus, mas também um lembrete de que eu vivi todas essas experiências, de que eu senti todas essas coisas.

4.1.2. A Internet e a imagem da melancolia

Assim como Davide Sorrenti e Paolo Roversi, eu também sou um fruto do meu tempo. Segundo dados da Organização Mundial da Saúde, em média 11,3% da população brasileira relata um diagnóstico de depressão.⁷² Num cenário de pandemia mundial, que acarretou no falecimento de milhões de pessoas por todo mundo, guerras, fome e miséria atingindo níveis alarmantes no Brasil, catástrofes climáticas cada vez mais graves e um caos político aparentemente insolucionável, não estar

⁷² Dados encontrados no portal da UOL, disponível em <<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/agencia-estado/2022/04/25/brasileiros-estao-mais-deprimidos-aponta-pesquisa.htm>>. Acesso em 16 de jun. de 2022.

deprimido parece até imoral. Nesse caso, eu não sou mais do que uma comprovação estatística.

Mas a depressão, apesar de ter se tornado um quadro muito mais recorrente depois da pandemia⁷³, já estava caminhando a largos passos para se tornar o mal do século. Já num relatório de 2017, a OMS revelou que 322 milhões de pessoas no mundo eram afetadas pela doença, o que equivale quase a população inteira dos Estados Unidos e a projeção é que até 2030 ela se torne a doença mais comum do planeta⁷⁴. Esse mal-estar existencial, como já vimos no capítulo anterior, também não surgiu do nada: ela é fruto de uma dissipação das fronteiras identitárias, de um desenfreado progresso tecnológico, de uma produtização da felicidade e de um sentimento de frustração quando o homem se viu capaz de *praticamente* tudo. É como se a humanidade se visse na pele de Ícaro, que ao chegar perto *demaís* do Sol, percebe que suas asas estão derretendo e que a queda é inevitável. Em "Capitalismo e o impulso de morte: ensaios e entrevistas", Byung-Chul Han descreve:

O que hoje chamamos de crescimento é, na realidade, uma proliferação cancerígena e sem rumo. Vivemos atualmente um delírio de produção e de crescimento que se parece com um delírio de morte. Ele simula uma vitalidade que oculta a proximidade de uma catástrofe mortal. A produção se assemelha cada vez mais a uma destruição. É possível que a autoalienação da humanidade tenha atingido um grau tal que ela experimentará seu próprio aniquilamento como um gozo estético. (HAN, 2022, p. 7)

Hoje, é como se toda a humanidade não tivesse outra escolha senão assistir à sua própria destruição autoinfligida em forma de espetáculo. A tragédia se tornou uma condição de existência, e todos os dias surgem notícias cada vez mais desafiadoras ao ingênuo sentimento da esperança. O nosso estado permanente de conexão à informação, combinado a imensa quantidade de desgraças midiaticizadas

⁷³ Segundo dados da OMS, a pandemia causou um aumento de mais de 25% no número de casos de depressão e ansiedade em todo o mundo. Disponível em: <<https://g1.globo.com/saude/saude-mental/noticia/2022/03/02/pandemia-fez-aumentar-em-mais-de-25percent-numero-de-casos-de-depressao-e-ansiedade-em-todo-o-mundo-alerta-oms.ghtml>>. Acesso em 16 de jun. de 2022.

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/sextante/doenca-do-seculo/#:~:text=Em%202030%2C%20ainda%20de%20acordo.da%20doen%C3%A7a%20foi%20de%2020%25.>>> Acesso em: 16 de jun. de 2022.

fazem com que nós estejamos pouco a pouco perdendo a sensibilidade a elas, quase como se o absurdo já não fosse *absurdo o suficiente* para gerar nossa indignação.

Da minha experiência, crescer na era da informação me moldou enquanto membro da sociedade. Assim como a fotografia, uma outra paixão que herdei do meu pai foi a computação. Ele cursou sistemas da informação na FATEC nos anos oitenta e sempre trabalhou na área. Por isso, na minha casa sempre tivemos computadores. Eu era fascinada pela magia do computador, ainda que fossem aqueles trambolhos que tínhamos nos anos noventa. Passava o dia inteiro desenhando no *Paint* e meus pais me davam diversos joguinhos para eu brincar no PC. Comecei a acessar a Internet também quando eu era bem jovem. Naquela época, a Internet não era um lugar tão assustador. Existiam alguns *blogs*, *sites* aleatórios e – o que era mais importante para mim – plataformas onde eu podia baixar toda e qualquer música que eu quisesse.

Porém, assim como eu também estava crescendo e me desenvolvendo, a Internet também estava. E, por volta do final dos anos 2000, começo dos anos 2010, parecia que eu e a Internet estávamos vivendo uma adolescência simultânea e não havia uma plataforma que ilustrasse melhor esse momento do que o *Tumblr*. Muito popular entre 2010 e 2014, o *Tumblr* é uma rede social de blogs, onde as pessoas postam e repostam imagens, textos, vídeos, etc. A plataforma ficou muito conhecida pela apropriação que garotas adolescentes fizeram para falar sobre música, moda, filmes, séries e livros populares, reunindo diversos grupos de fãs. Mas, mais do que qualquer coisa, o *Tumblr* era uma plataforma usada para comunicar uma estética.

Era comum jovens de treze ou catorze anos, assim como eu naquela época, aprenderem um pouco sobre programação HTML só para conseguirem personalizar o visual de seu *blog*, alterar cores, espaçamentos entre imagens, fontes e tamanhos de textos. O *Tumblr* era um lugar onde os jovens tinham liberdade para se expressar criativamente, da forma como bem entendiam. E eu adorava passar dias inteiros *scrollando* minha *homepage* infinitamente.

Contudo, as imagens que circulavam pelo *Tumblr* eram bastante sombrias. Um exemplo disso é a série *Skins UK*, que contava a história de um grupo de adolescentes de dezesseis anos que tinham problemas com drogas, pensamentos suicidas e distúrbios alimentares. Com um elenco de jovens bonitos e descolados, um roteiro perturbador e uma fotografia poética, as cenas de *Skins UK* viralizavam quase

diariamente na plataforma, com legendas melancólicas circulando por toda parte. Em uma matéria da Refinery 29, o público do *Tumblr* é descrito:

Por volta de 2014, o Tumblr era o lar de um certo tipo de garota adolescente angustiada, [...] era onde as garotas misteriosas e *soft grunge* apareciam; onde a melancolia e a luxúria podiam coexistir. Você podia encontrar letras de músicas rabiscadas nas costas da mão de uma garota do Tumblr e poesias sinceras escritas nas colunas de seus cadernos. Chocar era sempre incentivado. (ZHOU, 2022, tradução nossa)⁷⁵

O *Tumblr* se diferenciou na época porque foi a primeira vez que aqueles adolescentes, nascidos no final dos anos noventa, se sentiram parte de uma comunidade virtual, compartilhando seus gostos estéticos, mas também vivências pessoais suas, usando a plataforma como uma forma de diário pessoal. Lá, existia um diálogo muito aberto entre os usuários sobre questões de saúde mental, com diversas pessoas se abrindo sobre suas experiências convivendo com depressão e ansiedade. Porém, o discurso ao redor desses tópicos não era necessariamente negativo, tampouco retratava esses distúrbios como algo do qual deveríamos nos envergonhar: a tristeza era combinada com doses cavalares de humor sarcástico.

⁷⁵ Circa 2014, Tumblr was home to a certain type of angsty teenage girl. [...] Tumblr was where mysterious, soft-grunge girls came to play; where melancholy and lust could coexist. You could find song lyrics scrawled on the back of a Tumblr girl's hand, and heartfelt poetry written in the columns of her notebooks. Brooding was always encouraged.

Figura 44: Típico post do *Tumblr*⁷⁶



Fonte: Página "ihavecrippin9depression" do *Tumblr*⁷⁷

A plataforma não só dava espaço para essas garotas falarem abertamente sobre suas questões internas – que não necessariamente eram bem recebidas por seus círculos mais próximos, como a família e os amigos da "vida real" –, mas também possibilitou a conexão de uma rede de estranhos que estavam passando por questões similares que, por isso, conseguiam criar redes de apoio virtuais. A consequência imediata disso é que existia uma comunidade ativa fundamentada basicamente num sentimento de tristeza compartilhado e, portanto, uma vez que você não estivesse mais triste, você não faria mais parte dessa comunidade. Isso fazia com que as adolescentes deprimidas do *Tumblr* tivessem uma certa tendência à inércia, uma vez que a não-melhora de seu quadro mental permitiria que elas continuassem pertencendo ao grupo.

⁷⁶ O texto diz, em tradução nossa, "por que eu enfrentaria meus problemas quando eu posso simplesmente morrer em vez disso?"

⁷⁷ Disponível em: <<https://ihavecrippin9depression.tumblr.com/post/644233638845825024>> Acesso em 16 de jun. de 2022.

Além disso, através do recurso do *reblog*⁷⁸, a comunidade compartilhava as manifestações de tristeza uns dos outros, e a depressão performática era a moeda de troca para *likes* e popularidade⁷⁹ dentro da rede. Isso fazia com que os usuários se sentissem um pouco "obrigados" a estar sempre divulgando sua tristeza, de preferência com notas de sarcasmo, porque isso fazia deles pessoas interessantes e compartilháveis.

Foi através do *Tumblr* que eu descobri referências que até hoje são essenciais para mim, como Kate Moss, Alexander McQueen, Alexa Chung, o *indie rock* – com bandas como The Strokes estando entre as minhas favoritas até hoje –, e fotógrafos com uma linguagem visual parecida com a de Davide Sorrenti e Paolo Roversi. A plataforma me ajudou muito a criar a minha própria estética, desde uma idade muito jovem, e o imaginário da melancolia idealizada que circulava pelo *site* estava impregnado nas imagens que eu consumia em um período bastante formativo da minha identidade. E eu não consigo deixar de me questionar, então, o que aconteceu primeiro: se foi a minha tristeza que me levou ao universo melancólico das imagens veiculadas no *Tumblr*, ou se foi o universo melancólico das imagens veiculadas no *Tumblr* que contribuiu para que eu me tornasse uma *garota triste*.

4.2. O ensaio fotográfico

Eis que chegamos, enfim, à parte criativa do trabalho: o ensaio fotográfico. Depois de quase um ano pesquisando a fotografia de moda e os dois fotógrafos que usei como objeto de estudo, posso dizer que minha relação com a própria fotografia se transformou bastante. Creio que o principal questionamento que está marcado em minha cabeça é “o que vale a pena ser fotografado?”

Existe uma tendência quase natural ao impulso de fotografar tudo, ou, pelo menos, qualquer coisa. Com os *smartphones* temos uma câmera em mãos o tempo todo e somos também sempre surpreendidos com boas oportunidades de fotografar. Mais do que uma busca por coisas belas para se fotografar, procuramos pelo

⁷⁸ Consiste basicamente em um botão que permite ao usuário postar em seu próprio *blog* um conteúdo que foi postado por outra pessoa, amplificando, então, o alcance do conteúdo original. É muito parecido com o recurso do *retweet* que existe no *Twitter*.

⁷⁹ Ao contrário da maioria das redes sociais, no *Tumblr*, a única pessoa que podia ver seu número de seguidores era o próprio usuário, portanto a “fama” de alguém na plataforma era algo difícil de se mensurar. A única métrica de engajamento à qual todos tinham acesso eram os *reblogs* e os *likes*.

inusitado, pelo interessante. Porém, com o ângulo certo, com um enquadramento diferente e com o uso correto das cores (ou ausência delas), tudo pode se tornar algo inusitado e interessante.

A priori, isso não é um problema. É melhor que estejamos num mundo cheio de coisas e pessoas potencialmente interessantes do que estejamos em um mundo que não nos inspira em nada. O que, pelo menos para mim, é incômodo não é a nossa capacidade de nos maravilharmos com itens rotineiros o suficiente para fotografá-los, mas o quanto hoje isso é um *modus operandi* tão enraizado que treinamos nossos olhos para criar fotografias o tempo todo, quadro esse que é agravado pela nossa relação quase compulsiva com as mídias sociais e a decorrente necessidade de estar sempre *gerando conteúdo*. Ou, como muito bem descreve Susan Sontag:

A razão final para a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. Consumir significa queimar, esgotar – e portanto, ter de se reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda. Porém imagens não são um tesouro em cujo benefício o mundo tem de ser saqueado; são exatamente aquilo que está à mão onde quer que o olhar recaia. A posse de uma câmera pode inspirar algo afim à luxúria. E, a exemplo de todas as formas verossímeis de luxúria, algo que não pode ser satisfeito: primeiro, porque as possibilidades da fotografia são infinitas e, segundo, porque o projeto é, no fim, autodevorador. (SONTAG, 2004, p. 195)

No Instagram, são postadas mais de oitenta milhões de imagens todos os dias.⁸⁰ A fotografia – principalmente aquela que está somente a um clique de distância a todo momento – contribui para a criação de um acervo de imagens tão vasto que é praticamente impossível de ser visto em sua totalidade. A aura mágica do ato de fotografar enquanto uma ferramenta de eternização se voltou contra si mesma e, tentando eternizar tudo, acabamos por jogar esse mesmo tudo no esquecimento. Assim sendo, minha pesquisa – pelo menos num nível pessoal – contribuiu mais do que qualquer coisa, para que eu fosse mais cuidadosa na curadoria do que eu acredito que merece ou não ser eternizado pelas lentes.

⁸⁰ Disponível em: <<https://www.wired.com/2016/04/youtube-app-redesign-recommendations/>> Acesso em 17 de jun. de 2022.

Por outro lado, a pesquisa da obra dos fotógrafos analisados me ajudou também a formular algumas hipóteses para essa questão. Ambos souberam desenvolver um corpo de trabalho realmente digno de uma vida eterna: de um lado, Paolo Roversi criou obras de arte dignas da eternidade das paredes dos museus e, do outro, Davide Sorrenti soube contar sua história através de imagens tão poderosas que por si só cavaram sua própria vida eterna. Para o caso específico deste trabalho, quis beber um pouco de ambas essas referências de eternidade, mas precisei fazer algumas escolhas, a fim de criar algo e que eu considere *genuinamente* interessante.

De Davide Sorrenti, optei por referenciar seu poder narrativo criado por uma fotografia documental com subtons autobiográficos. Foi por isso, aliás, que contei um pouco da minha história mais cedo nesse capítulo: porque eu gostaria de referenciar esse fotógrafo que tanto admiro com um ensaio que fosse além do *look*, além da moda, e contasse também a minha história e das pessoas que eu amo, que eternizasse algo que é extremamente importante para mim, que são as minhas origens. A grande necessidade, para mim, de fornecer ao leitor um bom panorama biográfico tanto de Davide Sorrenti como meu, servia justamente para muni-lo de informações que o fizessem entender as imagens num nível mais profundo, entender as suas razões de ser.

Já Paolo Roversi me deu lições de ordem formal e técnica. Por causa dele, apliquei longas exposições e me permiti experimentar com as luzes de uma forma que eu nunca havia feito antes, o que foi um processo desafiador, mas divertido. Porém, um ponto essencial é também o visual fantasmagórico das fotos, que eu também gostaria de replicar à minha maneira: usei também o recurso da dupla exposição fotográfica, mas amplifiquei também digitalmente, tanto em decorrência do equipamento utilizado (uma câmera digital Nikon D3200), quanto pela minha familiaridade com *softwares* de edição de imagem, que me permitiram a criação de uma estética mais autoral e também facilitaram bastante o meu trabalho.

Existe, no entanto, um fio condutor da narrativa do ensaio fotográfico, que é justamente ligado à questão da eternidade. Nisso, o apelo autobiográfico de Davide Sorrenti e o visual fantasmagórico de Paolo Roversi entram em cena para ajudar a contar essa história. Meu intuito era trazer uma reflexão sobre a resistência que a fotografia oferece à morte, em contraponto com a natureza humana, que inevitavelmente deve enfrentá-la.

Quis também trazer uma camada *pessoal* ao ensaio, que remete ao relato quase constrangedoramente confessional do início deste capítulo, uma vez que a minha experiência com a ideia de eternidade está muito ligada à morte do meu pai. Por isso, primeiro recorri às imagens fantasmagóricas – onde a modelo é retratada não como uma pessoa com linhas definidas, mas como os "fantasmas" dos encontros com aqueles que passaram por sua vida e que compõem a sua história – e, secundamente, recorri à moda: ao mesclar o vestuário feminino e o masculino, queria remeter a essa sensação, à qual me referi anteriormente, de ser eu mesma também uma materialização da vida eterna do meu pai.

Para contar essa história, também me pareceu natural a escolha da modelo, tendo em vista a minha necessidade de colocar diante das lentes algo que, ao meu ver, *merecesse* ser eternizado: é a minha irmã, Luísa, a protagonista dessas imagens. Ela simboliza a minha história, a herança do meu pai e também a minha musa. Outro pilar crucial à narrativa é a escolha da locação: as fotos foram todas tiradas na minha casa. A casa faz parte da minha história há mais de dez anos, e vice-versa. Principalmente depois de dois anos de pandemia, esse lugar é o meu santuário, e eu acredito que tenho com a minha casa a mesma relação que Paolo Roversi relata ter com o seu estúdio: é um espaço físico onde vejo desenrolar o teatro da vida, e é também um lugar da mente, onde eu refleti sobre não só esse ensaio, mas todas as questões abordadas nesse trabalho.

O processo de fotografar foi deveras surpreendente para mim. Já trabalhei com modelos profissionais, que eu conheci no mesmo dia em que posaram para as fotos, e houve uma sinergia muito sincera entre nós, fazendo com que as fotos saíssem naturalmente, tanto para mim quanto para elas. Para a minha surpresa, esse não foi imediatamente o caso com a minha irmã. Eu queria fazer imagens intimistas, e acreditei que usar como modelo alguém com quem eu literalmente tenho um laço fraternal deixaria esse processo mais simples. Não foi bem isso o que aconteceu. Apesar de muito bem-intencionada e muito empenhada em me ajudar, a Luísa estava se sentindo visivelmente desconfortável. Não pela sua irmã, que estava direcionando suas poses, mas pelo assustador objeto que se impunha entre nós: a câmera.

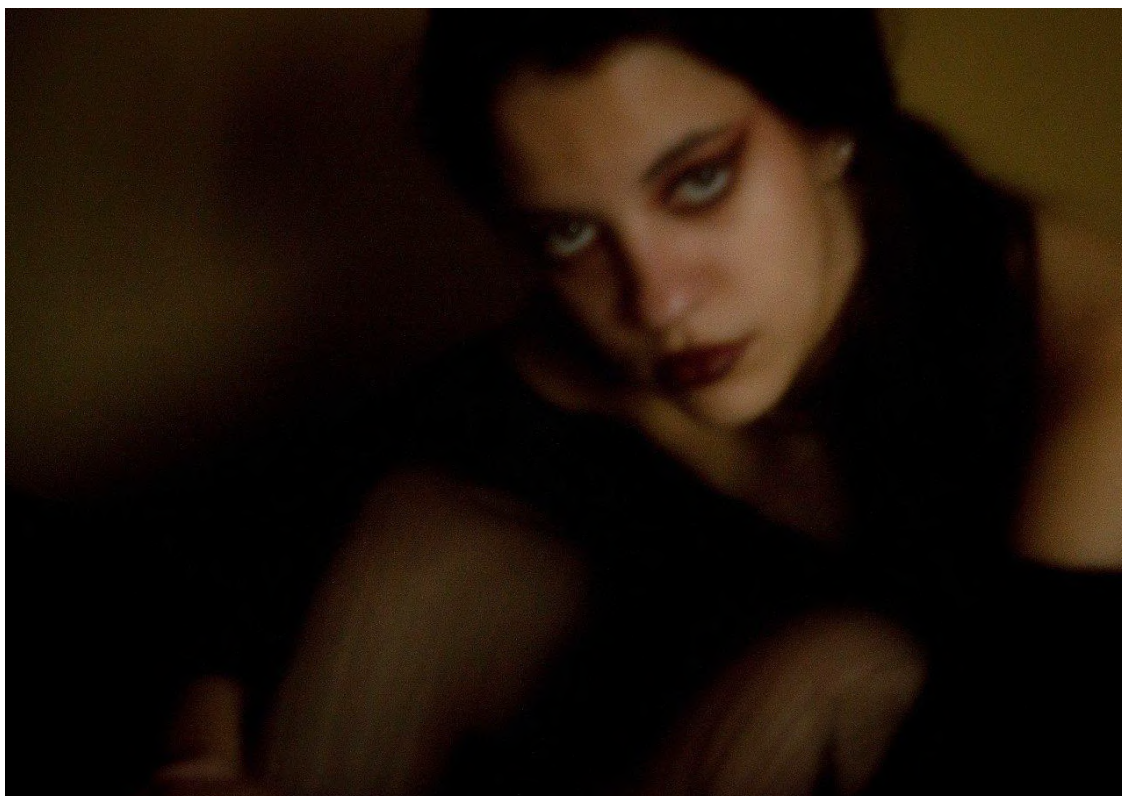
Apesar de estarmos acostumados a nos vermos em fotografias através de *selfies*, essa relação muda radicalmente quando a pessoa segurando a câmera é outra. Nisso, me lembrei de uma outra passagem do livro *Sobre fotografia*, na qual Susan Sontag cita Diane Arbus para dizer que fotografar pessoas “é necessariamente

‘cruel’ e ‘vil’. O importante é não piscar.” (SONTAG, 2004, p. 54) O fotógrafo – papel esse que eu estava desempenhando naquele momento, muito mais do que o de irmã – não eterniza quem se coloca em frente às suas lentes sem um preço: quem posa está abrindo sua intimidade, se deixando ser invadido e eternizado pelo olhar do outro.

Portanto, eu me esforcei para tentar fazer com que ela se sentisse também parte desse olhar. Comecei pedindo a ela que me dissesse como preferia sua maquiagem, depois pedi para ela mesma fazer a maquiagem nela, pois ela não gostou da primeira que eu havia feito. Depois, passei a mostrar para ela as fotos que estava tirando no visor, para ver se ela também se impregnava um pouco com o meu entusiasmo com o resultado que elas estavam tendo. Ao final dos dias, quando eu selecionava as fotos que colocaria no projeto final, pedia a opinião dela, perguntava quais ela gostava mais. Quando fomos tirar as fotos mais “móveis”, pedi a ela que colocasse alguma música que ela gostava e que ela dançasse, mas sem tirar os pés do chão. A câmera, então, foi deixando de ser um objeto amedrontador e foi aos poucos se tornando um acessório, um pretexto para compartilharmos um momento legal, e o ato de fotografar – pelo menos para nós – não parecia mais tão cruel e vil assim.

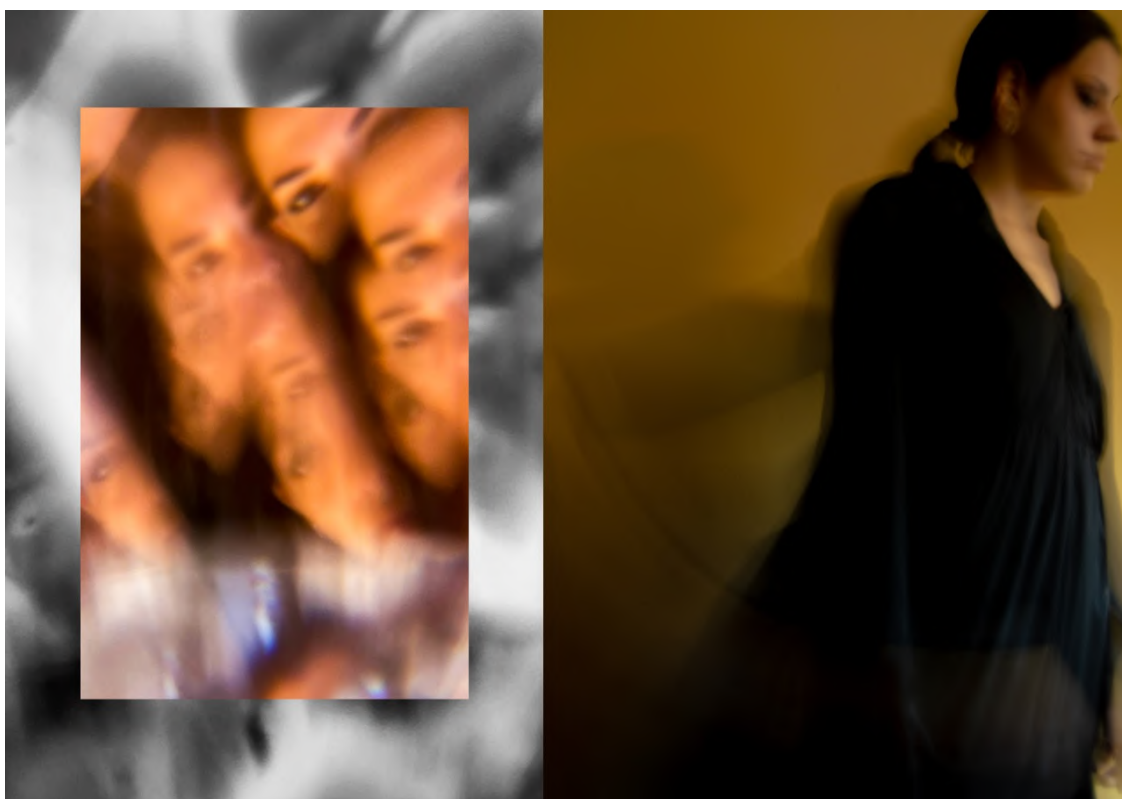
Em última instância, vejo esse ensaio não só como uma forma de me conectar com quem já se foi, de manter a paixão pela fotografia viva em mim, mas também como uma forma de estabelecer conexões mais profundas com quem está aqui agora. À medida em que eu tirei o peso do olhar determinante do fotógrafo e dei abertura para que essa fosse uma construção muito mais colaborativa, foi que eu consegui fotografias mais intimistas e, para todos os fins, melhores. Sem mais delongas, a seguir você pode conferir o ensaio.

Figura 45: Em gaze



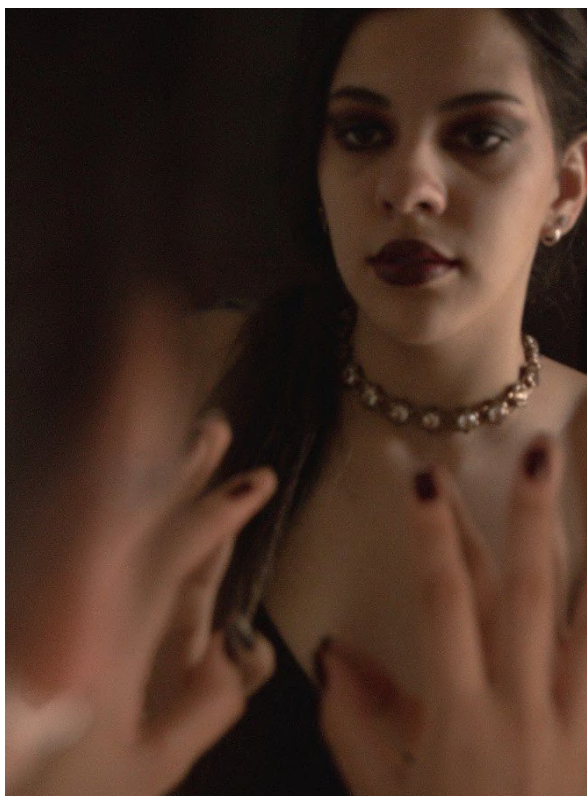
Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 46: Os cristais



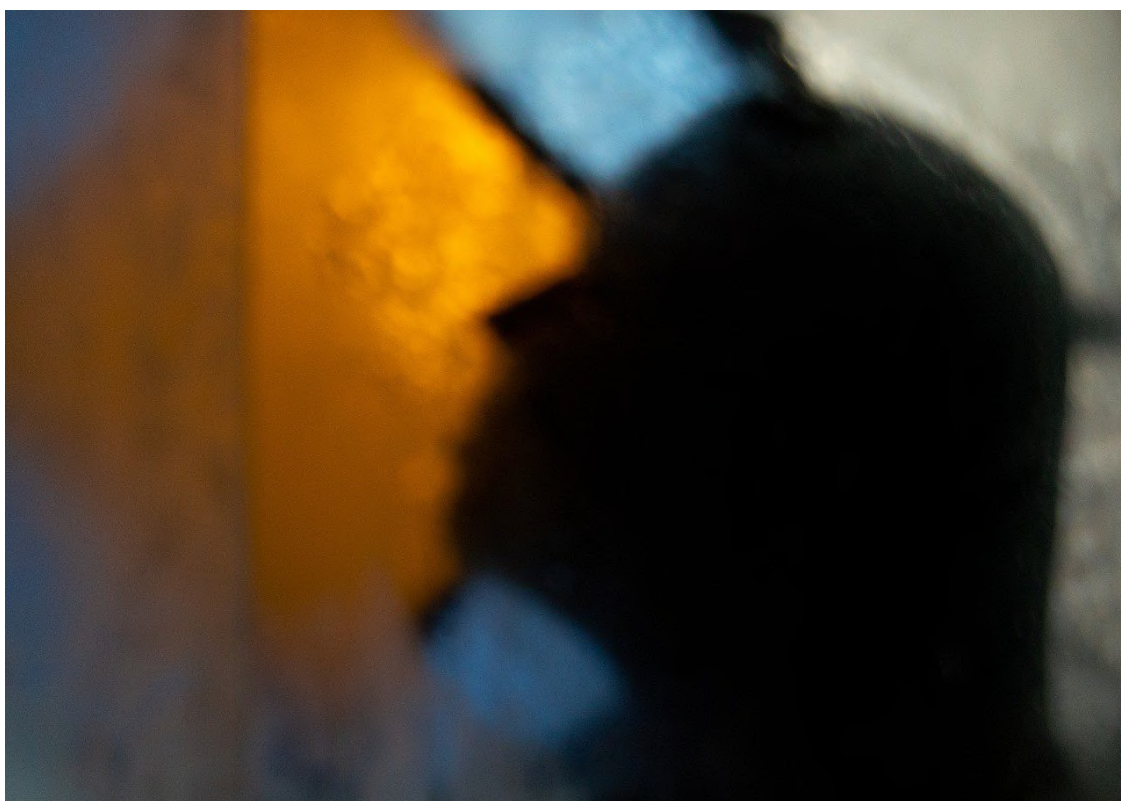
Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 47: Através do espelho



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 48: Vitral



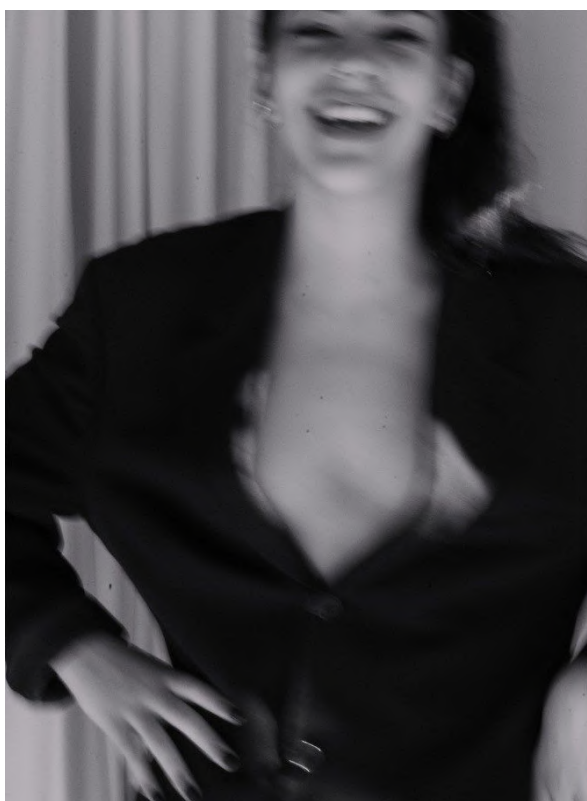
Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 49: Bons sonhos



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 50: O blazer que você deixou



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 51: Mas eu danço



Fonte: Acervo pessoal da autora

Figura 52: Noite de festinha



Fonte: Acervo pessoal da autora

5. Considerações finais

A execução desse trabalho foi, para mim, visceral. Diversas foram as vezes que tive que pausar a escrita, ou parar de reler, porque eu inevitavelmente começava a chorar ao fazê-lo. Existe em toda forma de trabalho criativo uma certa exposição do autor para o entretenimento de seu público. Por um lado, é algo extremamente gratificante: é bom ver que as pessoas também se comovem com aquilo que também foi emocionalmente significativo para você. Mas, por outro, é angustiante: o verdadeiro significado daquilo que fazemos está escondido debaixo de muitas camadas de proteção, e despir-se de todas elas não é uma tarefa fácil.

Porém, a própria natureza *conclusiva* deste trabalho não me deu outra escolha, uma vez que eu vejo como as questões da graduação muitas vezes se entrelaçaram com minhas questões pessoais, e o trabalho que encerra esse ciclo faz com que eu pense não somente na fotografia de moda – tema desse trabalho – mas também em todas as etapas que eu passei até finalmente poder fazer um trabalho que concluísse o meu curso.

É muitas vezes assustador me colocar em frente a esse documento do Word, que estou alimentando com textos há meses, e ter que justificar minhas escolhas criativas com base naquilo que vivenciei durante esses cinco anos e meio. Mas é o trabalho que *precisava ser feito*. Primeiro, porque eu escolhi: seria fácil esconder facetas sentimentais por meio de dados e pesquisas estatísticas, caso eu optasse por um tema mais ortodoxo para o meu Trabalho de Conclusão de Curso, mas não foi esse o caso. Segundo, porque eram coisas que pulsavam dentro de mim, e que eu precisava de uma desculpa perfeita para conseguir dar vazão a eles e, quem sabe, crescer a partir disso. O Trabalho de Conclusão de Curso, na minha experiência, não foi somente algo que entreguei para terminar, enfim, os créditos do curso: foi um encerramento apoteótico de um ciclo, com baixos muito baixos e altos muito altos, mas que se encerra agora.

Acredito que a fotografia tenha sido o instrumento perfeito para finalizar este ciclo, tanto pela eternização dos momentos e pelo valor sentimental que a fotografia tem para mim, quanto pelo próprio conceito de fotografia. A expressão, como já vimos anteriormente, que quer dizer literalmente “escrever com a luz”, quanto mais a fundo eu ia com a minha pesquisa, mais me provava não ser feita só de luz. A fotografia se faz no diálogo perfeito entre as luzes e as sombras, criando uma imagem bela.

Não tenho muita certeza quanto ao grau de sucesso que obtive, mas a minha tentativa em todo esse trabalho, desde o início, foi de incorporar o próprio mecanismo da fotografia, esse de tentar combinar as luzes e as sombras, trazendo uma imagem bela, ainda que ela seja por vezes difícil de se encarar. Acredito também que meu objetivo inicial – o de encontrar algo sobre o qual eu fosse verdadeiramente apaixonada, que fizesse o exaustivo trabalho de pesquisar e escrever (e reescrever muitas vezes) sobre um único tema menos penoso – foi atingido. Aqui, tenho mais de cem páginas escritas, e sinceramente poderia escrever muito mais. Com todo prazer.

E, para quem nunca se sentiu muito pertencente à realidade da universidade, tampouco acreditou que conseguiria escrever um trabalho que concluísse o curso, seja lá qual fosse o tema, porque é de fato *um trabalho*, estou surpresa comigo mesma. Escrever, me colocar vulnerável, pesquisar, me motivar diariamente a tentar ir um pouco além, foi um grande desafio para mim. Várias vezes, eu tive a dificuldade de batalhar comigo mesma, de lutar contra minha própria depressão, contra minhas crenças autolimitantes e meus mecanismos de autossabotagem.

Foi um trabalho extremamente desafiador, mas estou satisfeita com o resultado. Talvez esse não seja o trabalho perfeito, mas como meu pai dizia, é melhor entregar algo feito do que perfeito, eu preciso parar de me exigir um dez e começar a me exigir um seis, e todas as outras coisas que ele me dizia quando me via como estou agora: me questionando o quanto as coisas poderiam ter sido melhores se eu as tivesse feito de uma maneira diferente. Mas não há espaço para o se. O que aconteceu, aconteceu. E, ao menos é o que eu acredito hoje, as coisas acontecem como elas devem acontecer. Elas se ajeitam. Caos ocorre, o mundo continua, e o Sol nasce mais uma vez. E eu fico grata por todas as vezes que o Sol iluminou meu caminho até agora. E espero que ele o continue iluminando, ainda que eu tenha medo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL MAR di Ravenna in mostra le fotografie di moda di Paolo Roversi. Finestre sull'Arte. 10 de out. de 2020. Disponível em: <<https://www.finestresullarte.info/mostre/mar-ravenna-paolo-roversi-studio-luce-fotografie-moda>>. Acesso em 09 de jun. de 2022.

ALLAIRE, Christian. Inside the New Exhibit of Paolo Roversi, Photographer and Longtime Comme des Garçons Collaborator. Vogue, 2021. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/paolo-roversi-comme-des-garcons-rei-kawakubo-exhibit>>. Acesso em 8 de jun. de 2022.

ARNOLD, Rebecca. **Fashion, desire and anxiety**: image and morality in the 20th century. Londres: I.B.Tauris Publishers, 2001.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BAURET, Gabriel. **A fotografia**: História – Estilos – Tendências – Aplicações. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 2015.

BLANCH, Jess. Be the flame, not the moth: remembering Davide Sorrenti. **Russh**, 2020. Disponível em: <<https://www.russh.com/be-the-flame-not-the-moth-remembering-davide-sorrenti/>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

CALLAHAN, Maureen. **Champagne Supernovas**: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda. 1ª edição. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2015.

CHI È Paolo Roversi, il fotografo italiano (anche) di Kate Middleton. Elle Decor. 11 de jan. de 2022. Disponível em: <<https://www.elledecor.com/it/arte/a38733896/paolo-roversi-fotografo/>>. Acesso em 09 de jun. de 2022.

CHODHA, Dal. Davide Sorrenti's fashion photography remains beautiful but misunderstood. **i-D**, 2021. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_uk/article/88gayx/davide-sorrenti-photography>. Acesso em 23 de maio de 2022.

CURRAN, Charles. The Trap: On producing a feature-length documentary film for the first time, surviving youth media, and telling the story of the late photographer Davide Sorrenti. **The Creative Independent**, 2019. Disponível em: <<https://thecreativeindependent.com/essays/the-trap/>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

DIOR. Encounter with Paolo Roversi. YouTube, 9 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GiVrc1-ZgB8>>. Acesso em 09 de jun. de 2022.

ECO, Umberto. **Come si fa una tesi di laurea: Le materie umanistiche**. Milão: Tascabili Bompiani, 2011.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Capitalismo e impulso de morte: Ensaio e entrevistas**. 1ª reimpressão. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

HERNANZ, Clara. Vanina Sorrenti on how Davide Sorrenti's beautiful photos changed the world. **Dazed & Confused Magazine**, 2019. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/46789/1/vanina-sorrenti-on-how-davide-sorrenti-beautiful-photos-changed-the-world>>. Acesso em 23 de maio de 2022.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda: a imagem nos anos 1990**. 1ª edição. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KNIGHT, Nick. Eugene Souleiman talks to Nick Knight about working w/ Paolo Roversi for i-D: Transformative. YouTube, 4 de ago. de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cWO33taOA0A>>. Acesso em 09 de jun. de 2022.

KRUSE, Maria. To Master the Shadows. Folk Paper, c2022. Disponível em: <<https://www.folk-paper.se/paolo-roversi/>>. Acesso em 8 de jun. de 2022.

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

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Feliz Ano Velho**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

PAOLO roversi: birds. Dallas Contemporary, 2021. Disponível em: <<https://www.dallascontemporary.org/paolo-roversi>>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.

PIAZZA, Ariana. et al. **Coleção Folha Moda**: vol. 5. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SEE Know Evil. Direção: Charlie Curran. Produção de Charlie Curran, Mark Vadik, Traci Carlson e Richard Peete. Estados Unidos da América: The Orchard, 2018. (97 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wcM-ByHbuD0>>. Acesso em 22 de maio de 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TEIXEIRA, Sergio Gouveia. [**Correspondência**]. Destinatário: Júlia Martins Gouveia Teixeira. São Paulo, 12 de maio de 2018. 1 cartão pessoal.

ZHOU, Maggie. Indie Sleaze, Tumblr Girl & Twee: The Resurrection Of 2014 Internet Aesthetics Is Here. **Refinery 29**, 2022. Disponível em: <<https://www.refinery29.com/en-gb/tumblr-girl-internet-aesthetic>>. Acesso em 16 de jun. de 2022.