



**Entre a
fotografia e
a moda: do
princípio dual
à imagem
de moda em
Steichen e Poiret**

*Between photography
and fashion: from
the dual principle to
the fashion image in
Steichen and Poiret*

Luiza Marcier¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1114-3368>

Carlos Eduardo Félix da Costa (Cadu)²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-4430>

Rafaela Travassos Sarinho³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4703-6505>

[resumo] Neste trabalho, apresentamos a moda como um fenômeno que se esboça a partir de princípios duais, tendo como um marco importante em sua história o encontro com a fotografia. Se ambos integram um dispositivo heterogêneo, que despertam outros modos de ver os corpos femininos, nas produções editoriais realizadas no vínculo entre o fotógrafo Edward Steichen e o costureiro Paul Poiret, observamos uma via de mão dupla na construção discursiva pela imagem, na qual é possível vislumbrar um circuito ativo de produção narrativa que se dá sobre e no corpo, que reverbera em códigos que exploram as gestualidades desse corpo em movimento e em modificação.

[palavras-chave] **Moda. Duplo. Fotografia. Discurso.**

[abstract] In this work, we present fashion as a phenomenon that is outlined from dual principles, having as an important milestone in its history the encounter with photography. If both integrate a heterogeneous device, which awakens other ways of seeing the female bodies, in the editorial productions carried out in the bond between the photographer Edward Steichen and the couturier Paul Poiret, we observe a two-way street in the discursive construction through the image, where it is possible to glimpse an active circuit of narrative production that takes place on and in the body, which reverberates in codes that explore the gestures of this body in movement and in modification.

[keywords] **Fashion. Double. Photography. Discourse.**

Recebido em: 30-04-2022

Aprovado em: 22-09-2022

¹ Mestre em Design pela PUC-Rio e mestranda em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. É professora na graduação em Design no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. E-mail: lumarcier@gmail.com lattes.cnpq.br/0883060795204286

² Doutor em Linguagens Visuais pela UFRJ. Artista plástico e professor pesquisador no Departamento de Artes e Design da PUC-RIO, onde coordena o LINDA – Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte. E-mail: cadu@puc-rio.br lattes.cnpq.br/0757744155897986

³ Bolsista FAPERJ Nota 10 e Doutoranda em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Membro e pesquisadora do Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte (LINDA/PUC-Rio). E-mail: rafasarinho@gmail.com lattes.cnpq.br/7312388728535860

Introdução

O trabalho que se apresenta neste artigo surge do diálogo entre pesquisadores que, na vontade de discutir a amplitude da fotografia no campo da moda, lançaram um olhar sobre produções editoriais realizadas no encontro entre o fotógrafo Edward Steichen e o costureiro Paul Poiret. Como foco principal, argumentamos que as fotografias de moda de Steichen e Poiret, longe de possuírem uma autonomia representativa⁴, atuam na construção de códigos discursivos, inaugurando modos de ver e de produzir narrativas sobre o corpo feminino a partir de uma observação sobre gestualidades no vestir.

Iniciamos este trabalho pensando a questão do duplo, explorando, na esteira de Simmel (2008), como a constituição do campo da moda se dá a partir de princípios duais: alternância entre desejos, vontades e forças, que no desenrolar de oscilações estabelecem preceitos individuais e coletivos.

Se a questão do duplo é importante para pensar a moda, a fotografia ganha relevância na medida em que integra um jogo de encontros e afastamentos. Evocamos, nessa esteira, *O ato fotográfico* (1998), de Philippe Dubois, que propõe uma síntese reflexiva sobre o início da fotografia. Em sua gênese, a fotografia atuaria como o testemunho de uma relação entre retratador e retratado, a partir de sentimentos, desejos, convergências e desvios. Para o autor, a marca dessa conexão detém forte semelhança com os mitos do surgimento da pintura e, por consequência, da escultura e outras formas de representação. Dubois (1998) reconta a célebre história narrada por Plínio, O Velho – filósofo e estadista romano que viveu entre 23 e 79 d.C.: trata-se da fábula da filha do oleiro Dibutades, que, apaixonada por um homem que parte em viagem, solicita ao amante que fique entre a chama de uma vela e uma parede para copiar a sua sombra, a fim de não esquecer de sua silhueta. A história não se encerra aí, Plínio relata que posteriormente a personagem adiciona barro ao perfil e assim temos, como prolongamento, o mito narrador das artes da moldagem e modelagem. É potente associar o surgimento do registro, da representação e da Arte a um elo que envolve desejo e certas gestualidades que procuram esboçar, no movimento ininterrupto de modelagem e de trabalho, a imagem de um outro.

Estando algumas dessas questões duais inerentes à constituição da moda e da fotografia, é possível afirmar que também há entre elas uma conexão, um elo, na medida em que atuam na formação de narrativas sobre os corpos a partir de, por exemplo, os conhecidos editoriais de moda. É o que mostra Foucault (2020) em *Arqueologia do saber*, os elementos pictóricos – tais como: espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, posição, etc – estão sempre relacionados, constituindo e vinculando certos discursos. Isso porque qualquer imagem visual engendra uma capacidade narrativa que se processa em uma dada temporalidade. Associa-se, assim, a dimensão pictórica da fotografia de moda aos processos de produção, circulação, materialização, e também de subversão de sentidos, desejos e valores que circunscrevem uma época.

⁴ Argumento que recai sobre uma suposta visualização objetiva dos dispositivos fotográficos. Para mais, ver: CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, 2012.

A partir dessa discussão, tomamos as imagens fotográficas de moda como parte integrante de regimes de visualidade, imbricadas em um vaivém de forças que desenham tanto aquilo que está apresentado para ser observado, quanto ao que transgride aquilo que está habitualmente disponível para ser visto. Nesse sentido, a fotografia aparece como um gesto ativo – um modo de produzir e de conformar o mundo – que formula e reformula o modo de aparição das coisas (BECCARI, 2019). Sobre esses modos de registrar, adotamos a perspectiva de Steinberg (2008), ou seja, interpretamos a fotografia como algo além de uma mera substância:

A tinta e tela representam mais do que elas mesmas. O pigmento ainda é meio pelo qual algo é visto, pensado ou sentido, algo mais do que o próprio pigmento, é tornado visível (STEINBERG, 2008, p. 32).

Tal percepção, na leitura de Mauad (1996), busca exceder o consenso que compreende a fotografia como um puro *analogon* da realidade. Desse modo, é preciso que se conceba a fotografia como uma produção de sentido: tomando-as “não apenas como meio representacional, mas antes como suporte de visualidade” (BECCARI, 2019, p. 41). As imagens de moda aparecem então como uma maneira de indagar sobre como a realidade é construída: um dispositivo que desenha, de um lado, um jogo de coordenadas onde são esboçados aquilo que se espera ver em um período determinado. E de outro, um modo de organizar novos gestos, valores, na medida em que, na sua multiplicidade, atua como um espaço permanente de criação e de produção.

Dubois (1998) assinala como a fotografia pode deslocar o “poder de verdade de sua ancoragem de realidade, rumo a uma ancoragem na própria mensagem” (p. 43). O autor usa como exemplo, o trabalho de Diane Arbus⁵, para quem o posar do modelo produz, através e pelo código, a criação de novas naturezas de realidade. Estar consciente da ação de retratar amalgama construção, espontaneidade, fato de vida e invenção, ampliando a linguagem, abrindo espaço para a exposição de novas verdades. É o que observamos no trabalho de Edward Steichen e Paul Poiret, que juntos inauguraram um modo de olhar na moda não apenas pautado nas convenções de uma época. Suas produções fotográficas engendraram novas formas de ver e, também, de tecer narrativas sobre os sujeitos, mais especificamente sobre os corpos femininos, a partir de um olhar sobre os gestos no vestir.

A moda e o princípio dual

Talvez seja impossível pensar a moda sem a questão do duplo. É como se o duplo, a dualidade, a questão especular, da imagem refletida, a ideia de um outro corpo – roupa ou imagem – que se projeta sobre si e sobre o outro fosse delineadora das noções da própria moda. Poderíamos até dizer que a questão do duplo é tão inerente à moda, que, se colocássemos a moda duplicando a si mesma, teríamos um efeito *mis-em-abîme* difícil de se escapar.

⁵ Para mais, ver: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/151/diane-arbus-mundo-estranho-e-fascinante>>. Acesso em: mar. 2022.

Muitos pensadores que escrevem sobre o tema sublinham essa posição de dualidade. O sociólogo Georg Simmel (2008), em seu livro *A Filosofia da Moda*, dedica a isso o início do seu texto. Em uma de suas primeiras definições sobre a moda, por analogia ao comportamento humano – aquilo que Simmel chama de a “nossa natureza” –, o autor traça importantes definições a partir deste princípio dual (SIMMEL, 2008, p. 12). Segundo o autor, como “o fundamento fisiológico da nossa natureza”, a moda “precisa tanto do movimento como do repouso, da produtividade como da receptividade” (SIMMEL, 2008, p. 12). Quanto à vida do espírito, “somos guiados, por um lado, pela tendência para o geral, e por outro, pela necessidade de captar o individual” (Ibidem), como se o geral fosse a situação de repouso, e a particularização, o espírito em movimento. Estendendo a uma análise da “vida do sentimento”, oscilamos entre a “dedicação serena” e a “autoafirmação enérgica”, concluindo que “a história inteira da sociedade pode desenrolar-se na luta, no compromisso, nas conciliações lentamente adquiridas e depressa perdidas, que surgem entre a fusão com o nosso grupo social e o esforço individual por dela sair” (SIMMEL, 2008, pp. 21-22). E essa dualidade vai se complementar também na relação de forças que a moda promove, entre a imitação e a distinção, o se assemelhar e o se distinguir, complementando que “unir e diferenciar são as duas funções básicas que aqui se unem de modo inseparável” (SIMMEL, 2008, p. 25).

A ideia de uma natureza humana que tende, ao mesmo tempo, a se associar e a se diferenciar nos leva ao *O Erotismo* (2013), de Georges Bataille. Afinal, inevitável pensar moda e corpo, as dinâmicas de imitação e distinção, e não remeter à ideia de Bataille, do erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado como um desejo de continuidade em algo que se faz descontínuo ao nascer:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos uma obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. [...] o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (BATAILLE, 2013, p. 39).

Enquanto busca definições sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben (2009) encontra na moda “um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos contemporaneidade” (p. 66). O filósofo descreve a moda como algo que “se revela inapreensível” oscilando entre o “ainda” e o “não mais”⁶ (AGAMBEN, 2009, p. 66). A partir desta percepção temporal, o filósofo observa uma relação entre moda e descontinuidade: “Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar e não-estar-mais-na-moda” (AGAMBEN, 2009, p. 66). O assemelhar-se ou distinguir-se, a lógica dual de Simmel, a continuidade e descontinuidade reaparecem aqui como um fenômeno do tempo.

6 Essa oscilação entre dois pólos, de certo modo, nos remete diretamente à dualidade em Simmel.

Da moda como fenômeno, na qual encontramos essa dualidade como uma espécie de máquina reguladora dos fluxos dos desejos e dos códigos sobre os quais ela opera, podemos pensar também na relação com o duplo que se constitui a partir da própria ideia da roupa como pele, como dobro de nós mesmos. Como nos descreve Els Lagrou (2021), para muitas populações ameríndias a ideia da roupa aparece muito além da pele, como uma própria encarnação. Segundo nos descreve a antropóloga, o nu seria uma invenção ocidental, pois não haveria situação em que o corpo não se veja como um adorno de um espírito humano.

Contam os mitos, em diversas versões, que nos tempos de antes do dilúvio (ou, em outros casos, antes do nascimento do sol), todos os seres falavam a mesma língua, se entendiam, e isso tinha a ver com a intercambiabilidade das formas. Quando a forma se fixou sob a capa de diferentes espécies, cada espécie se viu enclausurada no seu próprio mundo, na sua própria perspectiva corporal. Mas a fluidez das formas, a comunicabilidade das afeições e disposições dos diferentes seres, das diferentes espécies, não se perdeu, permaneceu escondido para se revelar para quem sabe ver. Se a fé Ocidental venera o ‘homem nu’ que esconde sua nudez de baixo de roupas, a ontologia ameríndia entende todos os seres como ‘gente-adorno’ (LAGROU, 2021, p. 2).

Na esteira de Lagrou, quando observamos a fotografia da performance do xadrez de Marcel Duchamp e da modelo Eve Babitz (1963), pensamos o quanto esse nu é inventado e idealizado, nos remetendo diretamente à nudez da mulher na pintura de Edouard Manet, *Déjeuner sur l’herbe* (1863). E assim, nos indagamos sobre como uma pseudo-naturalização da nudez do feminino em oposição ao sujeito masculino vestido é a encarnação do interdito, que afirma os códigos daquele modo de vestir enquanto norma.

Esta questão é explorada por John Berger, no clássico *Modos de ver* (1999), quando discorre sobre a figura feminina ao longo da história da arte ocidental. O corpo nu feminino como objeto do olhar de um outro, o homem espectador que, nesse exercício, ao colocá-la sob sua tutela, estabelece hegemonia sobre a narrativa e sobre esses corpos. O autor cita, como ilustração, a famosa encomenda do rei inglês Carlos I ao pintor holandês Sir Peter Ley, no século XVIII. O rei encomendou um retrato de sua amante, Eleonora Gwyn, e o artista a retratou tal como uma Vênus, nua sobre um lençol branco, posando para o observador. Para Berger, a pintura passa a ser exibida pelo rei ao mostrar suas posses: o quadro e a moça.

Ainda, uma imagem poderia ilustrar esse duplo, por oposição ao vestir: a fotografia de Helmut Newton, intitulada *Le Smoking*, para a marca *Yves Saint-Laurent* (1975), em que a versão mais conhecida é a de uma mulher sozinha nas ruas de Paris, e na duplicação “quase interdita” dessa imagem aparece uma outra figura nua. Trata-se de uma oposição tentadora ao vestir.

O Ocidente inventou o homem nu que precisa se vestir desde o momento em que caiu no pecado, quando Eva aceitou a maçã oferecida pela serpente, assim desobedecendo a ordem de deus que não queria que eles descobrissem o segredo do conhecimento. O corpo nu se tornou fetiche. As pessoas passaram a sentir vergonha, precisando se cobrir, enquanto na arte grega se formulou o ideal estético do homem nu (LAGROU, 2020, p. 4).

A partir desses antagonismos, que se estabelece de forma profunda no século XIX, detectado por Gilda Mello e Souza (1987) em seu livro *O Espírito das Roupas*, a moda passa a ser um espaço de se trabalhar sobre, ou de se constituir como sujeito, quase como uma única possibilidade, fenda ou brecha para tal (SOUZA, 1987). Portanto, toda a construção da moda traz em si essa semente dual entre nudez e vestir, do olhar capturado entre o eu e o outro, emergindo nesse elo possibilidades de engendrar mundos. Todo duplo é uma dialética, uma tensão, um jogo de forças.

Els Lagrou também faz uma crítica interessante ao mostrar como o modernismo foi capaz de reunir tantos coletivos minoritários diferentes, “povos nativos, crianças, marinheiros, mulheres e loucos”, (LAGROU, 2020, p. 4) sob a égide de selvagens⁷, apenas pelo seu gosto pelo adorno, que passa por uma outra compreensão de representação do corpo e da nudez.

FIGURA 1 E 2 – MARCEL DUCHAMP JOGANDO XADREZ COM A MODELO EVE BABITZ



FONTE: Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-marcel-duchamp-played-chess-naked-eve-babitz>>. Acesso em: mar. 2022.

⁷ Para mais, ver: LOOS, Adolf. *Ornament and crime*. London, UK: Penguin Books, 2019.

FIGURA 3 – EDOUARD MANET. *DÉJEUNER SUR L'HERBE*.



FONTE: Wikimedia.

FIGURA 4 – HELMUT NEWTON. *LE SMOKING DE YVES SAINT-LAURENT*



FIGURA 5 – HELMUT NEWTON. *LE SMOKING E MULHER NUA*, OUTRA VERSÃO, DETALHE



FONTE: Disponível em: <<https://www.anothermag.com/art-photography/1869/helmut-newtons-le-smoking>> Acesso em: mar. 2022.

A moda e a fotografia: jogos de visualidade em Steichen e Poiret

Se a própria moda como fenômeno pode ser compreendida como dual, que como vimos desenha códigos do modo de vestir enquanto norma a partir do olhar do *mesmo* e do *outro*⁸, há um marco importante em sua história que é o encontro com a fotografia. Há muitos milhares de anos os homens produziam imagens e também se vestiam. No entanto, há algo característico a partir da modernidade, no século XIX, que culmina na fotografia, na moda e na relação que se dá entre elas. Não que tenham sido inventadas nesse momento, mas quando foram assim nomeadas e enunciadas, passaram a configurar as práticas do nosso tempo, nossos corpos, nossos sentidos, nossas subjetividades. A moda e a fotografia estabeleceram uma via de mão dupla – com velocidade de autoestrada – na construção da linguagem pela imagem.

Nesse sentido, é interessante pensar como esse dispositivo passou a mediar a relação entre o sujeito e a imagem que se elabora. Como afirma Mauad (1996), vemos aí, uma mensagem que se processa através do tempo, constituindo funções sígnicas diferenciadas, sendo uma composição resultado de uma escolha entre um conjunto de outras escolhas possíveis. Entretanto, a visibilidade consequente desse processo não se encerra na cena representada, adentra um espaço invisível:

⁸ Para citar a dualidade entre o pensamento do mesmo e do outro, explorado por Foucault em *As palavras e as coisas* (2007). Para mais, recomendamos a leitura do prefácio do livro.

Pois sua visibilidade emerge para além do referente visual, numa dimensão performativa (e não meramente mimética) [...]. Com efeito, a “verdade” fotográfica não consiste na cena fotografada, mas justamente no que está fora dela: um espaço invisível em que novas verdades podem ser inseridas (BECCARI, 2019, p. 110).

Esse espaço invisível está permeado por inúmeras forças que não se encontram apenas sobrepostas – em um sentido negativo, reprimido, impossibilitando que outras surjam –, mas encontram-se engendradas, de modo que é sempre possível a elaboração de novas verdades a partir da produção de visualidades. Desse modo, a fotografia de moda pode, na esteira de Beccari (2019), por um lado, contribuir para a veiculação de comportamentos e representações hegemônicas e, por outro – sendo este o mais importante para nós –, atuar como eficiente meio de negação dos modos de representar, possibilitando a articulação de outras narrativas, gestos, comportamentos, etc.

É desse modo que entendemos a fotografia de moda como um gesto ativo, uma vez que há nela uma capacidade de produzir e de engendrar novas possibilidades. Essa capacidade integra os chamados dispositivos. Foucault (1979), em *Microfísica do Poder*, denomina dispositivo, definindo-o como:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

É necessário pontuar que essa rede – ou conjunto – não é fechada, mas aberta, móvel, instável, produz rearranjos e rearticulações em um determinado estado de organização do dispositivo. A fotografia de moda, com o seu forte laço especulativo, funciona também com uma espécie de desalinhamento dessas modalidades: atuando como um eficiente meio de desconformidade dos modos de representar, engendrando uma incessante reorganização das forças que compõem o dispositivo.

É nessa esteira que analisaremos o trabalho conjunto do fotógrafo Edward Steichen e do costureiro Paul Poiret, como parte desse engendramento produtivo e singular, que foge ao que relacionamos no tópico anterior ao interdito. Dito de um outro modo, um trabalho que organiza uma visualidade que deixa escapar certos códigos dos modos de vestir enquanto norma.

O elo entre Edward Steichen e Paul Poiret

Nascido em 1879, em Luxemburgo, Edward Steichen imigrou com seus pais para os Estados Unidos com apenas dois anos de idade. Aos 15 anos, começou a estudar litografia na Companhia de Belas Artes de Milwaukee, onde teve um contato profundo com a pintura

e com a fotografia. Fundou em Nova Iorque, em 1902, a *Photo-Secession*⁹, em parceria com o fotógrafo Alfred Stieglitz. Em 1905, Alfred Stieglitz abre sua primeira galeria, a *Little Galleries of the Photo-Secession*, mais conhecida como *291*, em referência ao número de seu endereço na Quinta Avenida em Nova Iorque. Edward Steichen, que já tinha muitos contatos na Europa, auxiliou Stieglitz na organização de muitas exposições de artistas modernos europeus na *291*, tais como: Rodin, Matisse e Cézanne. Nos anos de existência da revista *Camera Work*, também fundada por Alfred Stieglitz, que circulou entre os anos de 1903 a 1917, Edward Steichen foi o artista com o maior número de reproduções.

Quando Edward Steichen encontra com o trabalho do costureiro francês Paul Poiret e criam o que será reconhecido por muitos *scholars* como o primeiro editorial fotográfico de moda, algo ali acontece. Algo se produz em uma direção que não terá mais volta. Ainda que não seja oficialmente o primeiro editorial de revista fotográfica, porque a fotografia já era utilizada como técnica para simular as gravuras e reproduzir com maior precisão as roupas¹⁰, o ensaio realizado em Paris por Steichen e Poiret em 1911 para a Revista *Art et Décoration* inaugurou um dos mais interessantes diálogos entre as duas áreas artísticas.

Com o seu passado pictorialista, Steichen demonstra a capacidade de trabalhar o *fou* (o embaçado) até o foco mais rigoroso e aguçado, em uma amplitude capaz de dialogar com o próprio fazer da moda que, em seu ofício, alterna o caimento fluido dos tecidos em dobras, pregas e drapeados com a rigidez estrutural dos cortes, entretelas e princípios da alfaiataria.

Em uma via similar, as fotografias de Steichen e os *designs* de Poiret são climáticos e atmosféricos. Eles evocam um certo modo de ser e estilo de vida – uma abordagem moderna e artística para a apresentação de roupas que ofuscaram o comercialismo inerente da fotografia de moda (CALAHAN, 2013, sem página).

Paul Poiret, costureiro francês, nascido em Paris em 1879, é conhecido por trazer as questões do “corpo em cena”¹¹ para dentro de toda sua prática. Atuou, primeiro, em uma fábrica de guarda-chuvas, e desde criança mostrava inclinação para o desenho. Em uma autobiografia, Poiret nos conta que, quando criança, uma das primeiras palavras que pronunciou foi “*cron papizi*”, forma singular de pedir lápis e papel (*crayons et papiers*) (POIRET, 2009, p. 1). Poiret trabalhou na Maison Jacques Doucet, onde criou o *manteau* por ele intitulado *Confucius*, que se tornou posteriormente um *best-seller*. Em 1903, fundou seu próprio ateliê, onde criou vitrines inusitadas.

Para Poiret, vestir o corpo não era algo meramente técnico, mas a possibilidade de criação de fantasias, sonhos, delírios e desejos. Em 1908, junto com o ilustrador Paul Iribe, produziu um álbum com o desenho de seus vestidos de alta costura no qual a atmosfera

⁹ Para mais, ver: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/stei/hd_stei.htm>. Acesso em: mar. 2022.

¹⁰ Em um artigo disponível no site do *Fashion Institute of Technology*, é fornecido exemplos de algumas das imagens publicadas na Revista *la Mode Pratique* de 1892. Disponível em: <<https://blog.fitnyc.edu/materialmode/fashion-plates/>>. Acesso em: mar. 2022.

¹¹ Para mais sobre a temática do *corpo em cena*, ver: ALÓS, 2017.

especular era muito mais importante do que uma mera representação – no sentido de *mímeses*, enquanto “cópia” – da roupa. A moda de Poiret era lançada então a este espaço permanente de criação. Falando sobre sua trajetória, Poiret resume:

Não é nem por restaurar a vida ao esquema cromático, nem por lançar novos estilos que acho que prestei grandes serviços a minha época; o que eu fiz nesse sentido de empreendimento, talvez outro pudesse ter feito. Mas foi minha inspiração nos artistas, nas minhas vestimentas de peças teatrais, na minha assimilação e resposta para novas necessidades, que eu servi o público da minha época (POIRET, 2009, p. 46).

Nesse sentido, Poiret demonstrava uma percepção singular em relação ao seu tempo, desenhando os contornos daquela atividade que hoje chamamos de direção artística ou direção de arte. Há que se considerar também que, àquela época, o cinema ainda não tinha despontado como a mais célebre arte de produção imagética desejante. A moda despontava – assim como o teatro e os bailes – como um possível lugar-palco de cenas, fantasias, projeções de sonhos e desejos¹². Talvez essa visão da moda sempre aliada às outras artes tenha permitido a Poiret voos tão inéditos: como a primeira coleção de estampas para casa com Raoul Dufy, os desfiles itinerantes em uma Europa da virada de século e o primeiro editorial de moda com Edward Steichen, em 1911, para a revista *Art et Décoration*¹³.

O encontro de Steichen com Paul Poiret foi um momento notável na história da moda. Nesse famoso editorial, como afirma o pesquisador NJ Stevenson:

Steichen utilizou as técnicas da arte da fotografia – composição e iluminação – para criar uma imagem de moda. Foi o momento em que a eletricidade se tornou uma parte essencial do sistema da moda como nós o conhecemos. Ainda que tecnicamente seja a iluminação que é o componente da eletricidade, a imagem é o sonho que vende. A iluminação é o que cria a atmosfera que nos manipula e nos lança neste sonho. Como dizia Diana Vreeland, alguns fotógrafos são simplesmente elétricos (STEVENSON, 2012, sem página).

Das fotografias do editorial da *Art et Décoration*, alguns aspectos nos chamam particular atenção: em todas elas, há uma relação intrínseca entre a figura humana e o fundo. Se nas gravuras das revistas femininas tradicionais, o fundo era muitas vezes ignorado e as figuras apareciam isoladas, destacadas de qualquer ambiência, aqui a atmosfera íntima passa a ser fundamental, provavelmente ganhando especial ênfase por se tratar de uma revista de arte e decoração.

¹² Autores como Jonathan Crary realizaram estudos extensos que estabelecem fortes ligações entre tais fantasias, desejos e delírios aos efeitos da modernidade que dá “fim” ao observador clássico no início do século XIX. Para mais, ver: CRARY, 2013.

¹³ Para mais, ver: POIRET, 2009.

FIGURA 6 – CAPA DA REVISTA *ART ET DÉCORATION*, ONDE FORAM PUBLICADAS AS FOTOGRAFIAS DE EDWARD STEICHEN A PARTIR DAS ROUPAS DE PAUL POIRET.



FONTE: Condé Nast Archive.

Na maior parte das imagens publicadas por Steichen e Poiret nesta edição, as modelos estão acompanhadas e isso merece uma especial atenção, uma vez que as composições se encaminham para uma nova direção, se compararmos as problemáticas relacionadas ao olhar capturado que exploramos na seção anterior. Na primeira imagem (figura 7), uma modelo parece experimentar ou ajustar a roupa em uma outra modelo. Uma imagem raríssima em um editorial de moda, uma vez que o objetivo das imagens, até então, era passar a ideia de completude da roupa, enquanto algo encerrado, finalizado, e o corpo feminino como algo pronto, estático, desenhado pelo olhar de um outro – como citamos no famoso caso de John Berger (1999) –, sem possibilidade de adição.

O gesto improvisado da cena e uma certa cumplicidade ao mesmo tempo nos subtraem a ideia de uma pose de estátua, e nos revela uma espécie de voyeurismo de *backstage*, como se a moda ou o corpo em si, estivesse em permanente processo de feitura e de criação. As gestualidades desenhavam uma interação, uma relação entre o corpo e esse movimento no vestir. Muito mais do que congelada ou petrificada em uma pose, vemos a tessitura do traje se estender à ideia dos acenos enquanto continuidade. O corpo é construído junto à roupa, e não algo pronto. Aqui, os limites entre eles estão em aberto. A mulher, sujeito nesse encontro entre corpo/roupa, também parece em construção. Essa imagem, que rompe com certos padrões e inaugura um modo de olhar nas fotografias editoriais, traz dentro dela uma inquietude diante do saber-fazer próprio à moda.

A proximidade entre os corpos das duas mulheres é inusitada para os padrões da época e faz, de certo modo, uma homenagem metalinguística às provas de roupa. A imagem parece duplicada pelo olhar: o toque feminino de quem a constrói e, quase de modo holográfico, pelo olhar de quem é vestida. A imagem captura esse momento da roupa-corpo-sujeito em construção: para além de qualquer observação tridimensional, observamos uma imagem-discurso.

Como vimos, a produção de imagens nunca está apartada das transformações de seu contexto. Para Crary (2013), as imagens modernas encarnam as transformações que os séculos XIX e XX engendraram, e por isso, inevitavelmente, evidenciam um circuito instável no qual as posições e as identidades fixas estão sendo minadas. Se na representação clássica o mundo está presente para o observador segundo relações de reflexão, correspondência e representação, na modernidade – que libera o observador de apreender o mundo de um ponto de vista ancorado –, o observador, ao mesmo tempo que parece disperso, vê ampliar-se as suas capacidades sensoriais: “[...] uma atenção sensorial plural entra em jogo para afrouxar o controle do sujeito sobre o mundo dos objetos e para fluir fora de todos os tipos de limites, fronteiras e posições fixas” (CRARY, 2013, p. 131).

Crary vai associar a quebra de uma estrutura fixa do corpo feminino ao que Deleuze & Guatarri denominam de “devir mulher”. “Para Deleuze & Guatarri, o ‘devir mulher’ é um dos caminhos provisórios que permite sair da organização unificadora de representação, interpretação e produção” (CRARY, 2013, p. 131). Desse modo, observando novamente os gestos desenhados na figura 7, pontuamos que não importa exatamente se as modelos estão sendo vestidas ou despidas, elas parecem soltas, sem um ponto que ancore qualquer fixidez desses corpos. Na modernidade, “qualquer tentativa de confinar o corpo à pura espera decorativa sobrepõe-se a uma camada perturbadora de signos” (CRARY, 2013, p. 133).

FIGURA 7 – FOTOGRAFIA DE EDWARD STEICHEN PARA A REVISTA *ART ET DÉCORATION*



FONTE: Condé Nast Archive.

Nesse sentido, vemos que as mulheres observam umas às outras, promovendo um outro tipo de olhar na imagem de moda: são elas que se analisam, se vestem, se ajustam. Não vislumbramos necessariamente nesse jogo o olhar de um “outro” fixado e preso à composição. Desse modo, a fotografia desenha esse gesto ativo de produção narrativa que se dá sobre e *no* corpo, reverberando possibilidades de imaginação a partir dessas relações.

A fotografia desenha então um novo espaço, que reformula o modo de aparição dos corpos femininos, fazendo proliferar gestos múltiplos nesse novo movimento de vestir-se, até então impensável. Nesse sentido, configura um lugar de dissolução e de invenção, que ao mesmo tempo oferece a possibilidade de releitura desses corpos: o movimento de vestir é um chamado a sua construção, seus gestos indicam um outro processo de feitura e de lapidação. Imagens como essas, na esteira de Crary (2013), revelam “[...] um caminho variável de imagem em imagem, adjacente àquele terreno social onde os fluxos de desejo e a circulação de mercadoria se sobrepõem incessantemente” (p. 145).

Em uma outra imagem do editorial (figura 8), encontramos outros temas que editoriais de moda recorrerão a partir de então: a questão da escada, do corpo que sobe e que desce¹⁴ e que, assim, em movimento de ascensão ou decadência, se multiplica. Esse movimento de repetição do corpo, a partir dos jogos de espelho, pode ser interpretado como uma quebra de fixidez desse corpo em movimento na medida em que se encontra imerso em um novo jogo de relações. “Qualquer que seja o movimento em jogo (ascensão, desenho, sonho, devaneio ou fascinação), ele é inseparável do ritmo mecânico no qual [...] deve parecer necessária e inevitável” (CRARY, 2013, p. 150). Do espelho, do corpo refletido que em fusão consigo mesmo, forma um outro corpo. As fotografias irrompem, então, outros modos de ver, na medida em que produzem e desenharam esses corpos diante de nós: suas poses, suas gestualidades, seus reflexos. Observa-se, portanto, um movimento irrefletido entre ver, vestir-se, constituir-se, fragmentar-se.

FIGURA 8 – FOTOGRAFIA DE EDWARD STEICHEN PARA A REVISTA *ART ET DÉCORATION*.



FONTE: Condé Nast Archive.

¹⁴ Aqui pensamos especialmente na obra “Nu descendo as escadas”, de Marcel Duchamp, produzida em 1912, e nos seus desdobramentos para a pintura e sua relação com a fotografia e o movimento.

Considerações finais

Aqui foram expressos alguns caminhos que tornam possível pensar as relações que podem ser traçadas a partir de um olhar sobre as visualidades de uma época. Nesse trabalho, pensamos como a dissolução da representação significa a quebra de uma leitura fixa do corpo, reverberando em uma fragmentação que retira qualquer percepção unitária das coisas. O elo entre o fotógrafo Edward Steichen e o costureiro Paul Poiret se mostra relevante na medida em que exploram certos gestos e códigos no vestir. Nessa esteira, a fotografia aparece como mais do que uma mera substância, integra um dispositivo heterogêneo que desperta novos modos de ver os corpos femininos. O espaço invisível que as imagens de Steichen e Poiret engendram apontam para um corpo que se coloca contra posições fixas, desenhando um movimento que se inicia nos gestos, mas que reverbera entre o ver, o vestir, o constituir e o fragmentar.

Destacamos o nosso desejo de desdobrar essas análises em uma série de textos sobre moda e fotografia – a partir de um olhar sobre outras duplas de fotógrafos e designers de moda/estilistas –, dando ênfase aos modos de ver que caminham pelas linhas da superfície fotográfica: linhas invisíveis dos corpos e entre os corpos que se multiplicam a partir de outros olhares, ângulos e relações.

Deixamos aqui o nosso adeus e homenagem ao professor Mauricio Lissovsky, que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho, a partir da escrita iniciada por Luiza Marcier na disciplina *Teorias da Imagem e da Visualidade* no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Lissovsky deixa uma inestimável contribuição em nossas vidas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALÓS, anselmo Peres. O corpo em cena: reflexões interdisciplinares. In: Tavares, Enéia Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org). **Discursos do corpo na arte**. v. II. Santa Maria: UFSM, 2017.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BECCARI, Marcos. **Sobre-posições**. Rio de Janeiro: Áspide, 2019.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Rocco, 1999.

CALAHAN, April. Steichen & Poiret: the first fashion photographs? In: Material Mode **The Gladys Marcus Library's Department of Special Collections and College archives**. May 11, 2013. Disponível em: <<https://blog.fitnyc.edu/materialmode/2013/05/11/steichen-poiret-the-first-fashion-photographs/>>. Acesso em: mar. 2022.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. São Paulo: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonantham. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Ed. Papyrus, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

LAGROU, Els. **O povo adorno e o homem nu**. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

LOOS, Adolf. **Ornament and crime**. London, UK: Penguin Books, 2019.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e histórias, interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, número 2, 1996, p. 73-98.

POIRET, Paul. **King of Fashion**: the autobiography of Paul Poiret. London: V & A Fashion Perspectives, 2009.

SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Moda e outros escritos**. Tradução e Introdução Arthur Mourão. 1 ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas**: a moda no século dezenove. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEINBERG, L. **Outros critérios**: confrontos entre a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify: 2008.

STEVENSON, NJ. **Edward Steichen, Electricity & Fashion**. 2012. Disponível em: <<https://www.anothermag.com/art-photography/1905/nj-stevenson-on-edward-steichen-electricity-fashion>> Acesso em: mar. 2022.

Agradecimentos

Carlos Vinicius Nascimento, mestrando em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio, bacharel em Letras Português/inglês e respectivas Literaturas pela PUC-Rio, bacharel em Direito pela Universidade Estácio de Sá.