

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

Rennan Emmanuel Garcia Mager

**A ESTÉTICA, O ESTÁTICO E O EFÊMERO**  
**A evolução visual na fotografia de moda ao longo da história**

Porto Alegre - RS

2013

Rennan Emmanuel Garcia Mager

## **A ESTÉTICA, O ESTÁTICO E O EFÊMERO**

**A evolução visual na fotografia de moda ao longo da história**

Trabalho de conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros

Coorientador: Renata Lohmann

Porto Alegre - RS

2013

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar a estética fotográfica nas publicações de moda. São levantadas questões históricas e evolutivas referentes ao universo *fashion*, à fotografia e aos modelos. Toma-se a revista Vogue UK como objeto empírico devido ao seu pioneirismo na área. Nas capas de setenta edições, recobrindo um período de oitenta e um anos, analisam-se aspectos técnicos das fotografias, aspectos relativos aos modelos retradados, à conjuntura social e política de publicação. Também é estudada a unidade visual entre as edições da revista. Conclui-se que, apesar da grande liberdade possibilitada pela cultura da moda e pela tecnologia alcançada pelo equipamento fotográfico, um conservadorismo formal e institucional ainda é dominante frente à editoria de uma das revistas mais influentes do segmento.

Palavras-chave: Moda, fotografia, Vogue, estética.

## **ABSTRACT**

The objective of this work is to study the photographic aesthetics on fashion publications. Historical and evolutionary issues are raised referring to the fashion universe, photography and models. The magazine Vogue UK is used as an empirical object due to its pioneering in the area. On the covers of seventy editions, covering a period of eighty one years, are analyzed technical aspects of photographs, aspects relative to the portrayed models, to social and political conjuncture of publication. Also, it is studied the visual unit between all magazines editions. It is concluded that, despite the great freedom enabled by the fashion culture and by the technology achieved by photographic equipment, a formal and institutional conservatism is still dominant to the editors of one of the most influential magazines of the segment.

**Keywords:** Fashion, photography, Vogue, aesthetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1:</b> .....	<b>52</b>
<b>FIGURA 2:</b> .....	<b>54</b>
<b>FIGURA 3:</b> .....	<b>56</b>
<b>FIGURA 4:</b> .....	<b>58</b>
<b>FIGURA 5:</b> .....	<b>60</b>

## LISTA DE TABELAS

GRÁFICO 1: .....	50
GRÁFICO 2: .....	61
GRÁFICO 3: .....	62
GRÁFICO 4: .....	63
GRÁFICO 5: .....	63
GRÁFICO 6: .....	64
GRÁFICO 7: .....	64
GRÁFICO 8: .....	65
GRÁFICO 9: .....	65
GRÁFICO 10: .....	66
GRÁFICO 11: .....	67
GRÁFICO 12: .....	68

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2. LINHAS, AGULHAS E COMPORTAMENTO: O CAMINHO DA MODA     ATRAVÉS DOS SÉCULOS.....</b>	<b>10</b>
2.1 A MODA É DE QUEM?.....	11
2.2 A MODA É DE TODOS .....	15
2.3 A MODA E O MUNDO .....	17
<b>3. O CLIQUE FOTOGRÁFICO E O MUNDO FASHION.....</b>	<b>22</b>
3.1 ESTÉTICA, TECNOLOGIA E REALIDADE .....	22
3.2 MAGIA OU REALIDADE? A ESTÉTICA NA FOTOGRAFIA DE MODA .....	24
3.3 CONTEXTUALIZAÇÃO E EXPERIMENTALISMO .....	26
3.4 IMAGINAÇÃO, REALIDADE E ATUAÇÃO.....	28
3.5 ESTÉTICA DA TRANSGRESSÃO E DO IMPACTO .....	31
<b>4. OS MODELOS FOTOGRÁFICOS: EXPRESSÃO FÍSICA DA MODA.....</b>	<b>34</b>
4.1 A MODA ESTÁTICA .....	34
4.2 OS MODELOS ATORES .....	36
4.3 QUEBRANDO TABUS .....	38
4.4 <i>SUPERMODELS E ÜBERMODELS</i> .....	41
<b>5. METODOLOGIA .....</b>	<b>44</b>
<b>6. A ESTÉTICA DECUPADA: A DESCONSTRUÇÃO DA FOTOGRAFIA DE     MODA.....</b>	<b>51</b>
6.1 DISCUSSÃO DAS ANÁLISES.....	61
<b>7. CONCLUSÃO.....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>71</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>76</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema a estética da fotografia de moda. O objeto de pesquisa será a Revista Vogue em sua versão do Reino Unido, num estudo de suas edições desde o momento da publicação da primeira fotografia em sua capa, em 1932, até os dias atuais. O tema motivou-me a partir da minha própria inserção profissional enquanto fotógrafo de moda e de editoriais.

O estudo tem como objetivo analisar a estética da fotografia de moda ao longo de mais de oito décadas. Para isso, serão analisadas capas da revista Vogue UK ano a ano, seguindo uma série de parâmetros estabelecidos e divididos entre questões técnicas, questões relativas aos modelos, questões relativas à conjuntura social e política do momento em que cada capa foi publicada. Também será verificada a unidade de cada capa do corpo empírico em relação às demais.

No segundo capítulo, iniciaremos um panorama sobre a evolução e história da moda desde o século XIX até os dias atuais. Serão consideradas as modificações políticas e sociais, assim como os eventos que propiciaram quebras de paradigmas, essenciais para a solidificação da cultura da moda. Mas de que forma a fotografia se encaixaria nisso?

O capítulo seguinte será focado na fotografia de moda. Serão abordadas diferentes figuras do universo *fashion* com destaque para sua atuação frente às grandes publicações do gênero, principalmente a Vogue, o objeto de estudo e presente em diversas partes do mundo, e a Harper's Bazaar. Os seus estilos e principais características ao retratar as modelos serão aqui explicitados. E qual seria o papel das modelos nesse contexto?

Os modelos serão o assunto principal no capítulo 4. Discutiremos a história da modelagem, os principais nomes, a evolução frente às câmeras e a importância do homem e da mulher no universo da moda. Será estudada a modificação da postura que transformou modelos da fotografia em *topmodels* e posteriormente em *supermodels*, assim como sua característica de flutuação exterior ao meio *fashion*. Levando em consideração a história da moda, a evolução da fotografia e a atuação dos modelos, como seria possível relacionar tais fatores a fim de delinear os padrões estéticos fotográficos ao longo das últimas décadas?

No quinto capítulo, a metodologia nos auxiliará na criação de um protocolo de análise para as edições da Vogue UK selecionadas. Através de uma compilação de conceitos de Mara



(2008), Barthes (1969), Machado (1984) e Dubois (1993) serão estabelecidos parâmetros objetivos e discursivos para a análise de cada uma das edições da amostra. No sexto capítulo, analisam-se as capas e propõe-se uma discussão sobre os resultados apresentados pela pesquisa. Ao final, tentaremos responder a pergunta principal de todo o trabalho: em que medida as modificações estéticas na fotografia de moda ao longo desse período de mais de 80 anos refletiram as mudanças tecnológicas e culturais?

## 2. LINHAS, AGULHAS E COMPORTAMENTO: O CAMINHO DA MODA ATRAVÉS DOS SÉCULOS.

Certamente em algum momento de nossas vidas já ouvimos a expressão: “isto está na moda”. Proferida por amigos, familiares, ou na própria mídia, tratam-se de termos corriqueiros, ditos sem pensar, de forma bastante automática. Referem-se a estampas de camisas, a comprimento de saias, ombreiras em ternos, sapatos ou quaisquer outros itens de nosso vestuário. Diz-se também que “é coisa das grandes marcas”, que só estão preocupadas em nos vender produtos novos, querendo, a todo custo, o nosso dinheiro. A pergunta que fica é: a moda se limita àquilo que encontramos em nossos guarda-roupas? É um truque publicitário para estimular nosso consumo?

Partindo da definição de Pollini (2009, p.17-18):

No século XV, a palavra *Mode* começou a ser utilizada em francês (significando “modo”), tendo se desenvolvido a partir da palavra latina *Nodus*, que fazia referência a medida agrária, e mais tarde passou a significar também “maneira de se conduzir”.

Disso podemos compreender primeiramente que a moda, no seu sentido real, não se limita ao universo de vestimentas e acessórios, mas também abrange comportamentos e atitudes dos indivíduos. Complementarmente, Pollini (2009) afirma que o modo de vestir das pessoas está intimamente ligado com os aspectos sociais e culturais do período em que estão inseridas, fazendo com que sua maneira de pensar e interagir determine as suas opções estéticas e de vestuário.

No que diz respeito ao segundo ponto, relacionado ao suposto consumo estimulado pela moda, Lipovetsky (2009) fala algo bastante interessante. Ao contrário da visão simplista que geralmente temos, a moda não consiste em uma ferramenta puramente capitalista voltada para o consumo e para a massificação dos gostos e da sociedade. Muito pelo contrário. Ela serviria como ferramenta da valorização do momento atual, possibilitando a quebra de barreiras arcaicas, já ultrapassadas, e que teriam como principal função social limitar o desenvolvimento individual humano. Sem maniqueísmos extremos, assumindo uma parcela de seu potencial de artifício capitalista, Lipovetsky vê a moda e o sistema propiciado por ela como fatores de desenvolvimento pessoal e, por consequência, catalisadores do processo evolutivo democrático. Mas de onde surgiu tudo isso? Como a moda começou?

Há registros do ano de 300 a.C., por exemplo, nos quais constam que os chineses determinavam que a utilização de determinados trajes era exclusiva a classes sociais específicas (POLLINI, 2009, p.47), em um período muito anterior à solidificação da sociedade ocidental, mas no qual já se podiam enxergar questões bastante próximas daquelas debatidas na Europa mais de mil anos depois. Lipovetski (2009), porém, classifica o desenvolver da moda como um processo inseparável da solidificação da sociedade ocidental, assim como do surgimento dos primeiros sinais democráticos, da individualidade do sujeito e de questões relativas à auto-satisfação, ao gosto pessoal e ao desejo pelo novo, pontos definitivamente ausentes nas sociedades primitivas. O conceito de moda que conhecemos hoje seria fruto de uma revolução iniciada a partir do final da idade média, no século XIV, até atingir seu ápice no século XIX, e desenvolvendo-se até hoje.

## **2.1 A moda é de quem?**

A partir do século XIV, a ascensão econômica burguesa, o aumento do espírito racional e o início do desatrelamento do valor sagrado à totalidade das coisas do cotidiano – acompanhado pelos anseios de mudanças e contribuições nas esferas políticas e sociais que culminaria, mais tarde, na Revolução Francesa – fez surgir a ideia de valorização individual, o que teria reflexos no imenso desejo de diferenciar-se e de ostentar “essa nova maneira de ser” e essa nova situação, como explica Pollini (2009). Ainda que num primeiro momento sem o fator “globalização”, – e sem a capacidade de alastrar a nível mundial – já eram visíveis, em diferentes localidades, mudanças em relação a vestes e comportamento. Segundo Pollini (2009, p.23), “ocorre, a partir deste momento, uma aceleração muito grande nas mudanças estéticas das roupas, movidas pelo desejo de aparentar, de imaginar e de seduzir”.

Outro ponto importante para a propagação e difusão da moda foi o desejo constante, paradoxal e simultâneo de imitação e diferenciação por parte do europeu de tal período. Esse aspecto, apresentado por Tarde (apud POLLINI, 2009), propunha que, enquanto as classes sociais mais baixas procuravam, através da cópia de hábitos e vestimentas, igualar-se aos indivíduos socialmente mais privilegiados, esses últimos buscavam em igual intensidade modificarem a si mesmos na busca de diferenciação perante as classes tidas como inferiores.

Complementarmente, Lipovetsky (2009) aponta também algumas características essencialmente ocidentais como o hedonismo, a valorização do “hoje”, a busca pelo novo e o crescente individualismo do indivíduo como fatores responsáveis pela constante modificação e reformulação dos valores de moda.

Baseado em pesquisa histórica, Pollini (2009) diz que, até então, vestes masculinas e femininas eram muito semelhantes, diferenciando-se apenas por acessórios. Durante a evolução histórica, entre os séculos XIV e XV, as vestes masculinas, inclusive, seriam mais rebuscadas que as femininas. A partir do século XV, sim, a valorização feminina se instaura na moda com destaque aos decotes, tinturas de cabelos e penteados, capazes de modificar não apenas a moda, mas também os pilares sociais estabelecidos naquele momento:

No início deste século, apareceram os penteados no formato de dois cones na extremidade da cabeça (o que pareceria a nós dois chifres), e era normalmente usado com um véu por cima; este penteado constitui um maravilhoso exemplo de como, já em seu início, a moda tinha o poder de sacudir os costumes e tradições, pois recebeu ataques de diversas autoridades religiosas, sendo comparado a atributos do diabo. Consta, inclusive, que o bispo de Paris prometeu indulgências a qualquer um que insultasse as mulheres que usassem este penteado (BOUCHER, 1997 apud POLLINI, 2009, p.21-22).

Ainda no século XVI pode-se destacar um relevante revés na linearidade apresentada pela moda até então. Não mais as classes mais altas serviriam de espelho e de padrão a ser seguido pelas classes mais baixas de forma unilateral. Em tal período o fluxo até então de direção única, com a nobreza e burguesia ditando as regras e padrões de vestuário, mostrou poder se inverter. Através das vestimentas de mercenários alemães, os *Lansquenets*, tal fato comprovou-se. As vestes compostas por tiras e forros internos à mostra foram copiados pela alta burguesia e se espalharam por toda a Europa (POLLINI, 2009, p.24). O ocorrido mostra-se recorrente até os dias atuais, por exemplo, com a popularização da cultura das periferias dos grandes centros urbanos. É o caso do *boom* da moda *rapper* americana ou da moda funk no Brasil.

Ainda no século XVI pode-se definir a Espanha como centro difusor da moda na Europa, devido ao seu poderio econômico advindo das Navegações. Já no século XVII, porém, a França assume tal posto sob o reinado de Luís XIV, o Rei sol, e Jean-Baptiste Colbert, seu primeiro ministro. A relação íntima entre os franceses e a moda teve início justamente nesse período (POLLINI, 2009, p.29). O mesmo Rei Sol fora responsável pelo que pode ser considerada a primeira campanha de moda da história. A fim de promover seu país,

enviou para diversas cortes europeias bonecas vestidas com réplicas do que se vestia na França, como símbolo de poder e requinte.

No período que vai do século XVI ao XVIII as roupas dos que tinham mais posses passaram a apresentar “[...] um luxo de sofisticacões teatrais...” (LIPOVETSKY, 2009, p.39) e imensa complexidade na sua composição. Não eram práticas no dia-a-dia, o que significava que quem as vestisse não tinha a necessidade de se preocupar com trabalho ou afazeres domésticos. Serviam como ferramentas de exibição, status e poder. O simples vestir tais peças era de tal forma complexo que demandava o auxílio de um considerável número de empregados, o que corroboraria com a exclusividade de sua adoção pelos mais abastados financeiramente (POLLINI, 2009).

Com o iluminismo, no século XVIII, mais alguns paradigmas passaram a ser quebrados, e não apenas no âmbito sociopolítico. Na realidade “[...] a Revolução Francesa mudou não somente a política, mas também a moda. Embora a Revolução tenha acontecido na França, suas reverberações atingiram a Europa e outras partes do mundo” (POLLINI, 2009, p.33). Nesse período, ocorre uma inversão definitiva relacionada às vestimentas. As roupas masculinas passaram a simplificar-se na mesma proporção que as femininas ficavam ainda mais elaboradas. Surgem aí as bolsas, acessórios alternativos a peças de vestuário sem bolsos próprios. É também nessa etapa da história que são criados os primeiros editoriais de moda.

O rompimento com o já desgastado sistema social vigente é outra significativa demonstração da moda como fator de interferência social:

Os revolucionários franceses se autodenominaram os *sans-culottes* (sem culotes), em oposição à aristocracia. *Culotte* era o nome dos calções usados pelos aristocratas, portanto, ser um *san-culotte* significava estar excluído das decisões políticas e dos privilégios restritos a poucos. Uma peça de roupa se transformara em um símbolo, congregando elementos históricos, sociais e revolucionários, e denunciando os absurdos privilégios da nobreza (POLLINI, 2009, p.34).

Pollini (2009) complementa ainda dizendo que “[...] vestir-se com luxo e ostentação durante um período se tornou sinônimo de associação com o regime deposto”, algo que, em tempos como aqueles, seria motivo de perseguição e morte.

Como resultado da Revolução e queda dos últimos pilares remanescentes do antigo regime, estava aberto o caminho para a moda evoluir de forma mais livre. Dentre as barreiras derrubadas, talvez uma das mais significativas diga respeito às leis que regiam a forma de se

vestir baseando-se nas camadas sociais. Lipovetsky (2009) aponta que tal feito igualou classes sociais outrora distintas através da possibilidade de utilização de vestuário semelhante. As classes trabalhadoras, graças a sua elevação de status (burguesia) e de poder financeiro, juntamente com a solidificação do estado Moderno, puderam fazer frente à antiga aristocracia pela reivindicação desse direito. O paradoxo nisso tudo é que justamente o desejo de ostentar os símbolos da diferenciação social é que foi o grande responsável pela democratização da moda e, por consequência, da sociedade.

Para Pollini (2009), essa determinação foi essencial para a evolução e desenvolvimento da moda livre dos tempos atuais. O século XIX marca um avanço ainda maior na moda, nesse sentido:

No século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, que a moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves (SOUZA apud POLLINI, 2009, p.38).

A Revolução Industrial, no século XIX, foi um fator de intensificação das conquistas e de ainda maior de aceleração e difusão social da moda, segundo Pollini (2009). O enriquecimento burguês cada vez maior era refletido no modo de se vestir, muito próximo do que era feito pela nobreza nos séculos anteriores. Aparece pela primeira o termo “Alta Costura”, surgido “[...] quando o profissional responsável pela execução das roupas passou, então, a realizar seu trabalho de acordo com sua própria concepção de elegância” (POLLINI, 2009, p.38).

Ainda que o termo “estilista” não estivesse afirmado, destaca-se o papel de Charles Frederick Worth, considerado o criador dessa “alta moda” (MARRA, 2008, p.83). Ele estabeleceu mudanças periódicas nas criações - as coleções -, e foi o pioneiro em exhibir suas peças em manequins de carne e osso (chamados de sósias), sendo também o precursor da profissão de modelo. Suas clientes não mais escolhiam o que iriam vestir, deixando para Worth essa tarefa. Ficava aberto o caminho para esse tipo de profissional responsável por ditar o que seria elegante e apropriado (POLLINI, 2009, p. 39-40).

O período ficou marcado pela busca da silhueta feminina em forma de ampulheta. Através do uso de cintas e espartilhos, tal formato era alcançado, resultando na valorização de quadris e busto. Porém, a sensualidade era limitada a fim de preservar a feminilidade pura e

casta. Segundo Pollini (2009), os homens transpuseram para as mulheres, através das vestimentas, a função de revelar seu próprio status social elevado, fazendo com que se tornassem verdadeiros bibelôs. Muitas vezes o tamanho dos trajes comprometia a própria capacidade motora em nome da ostentação. Nesse sentido, quanto maiores e mais suntuosas fossem as vestes, maior seria o sucesso e realização do marido de quem as utilizasse.

## 2.2 A moda é de todos

No final do século XIX ocorre o surgimento da primeira fotografia de moda, matéria de nossa posterior análise. A evolução das técnicas de impressão, sobretudo da fotogravura, “[...] permitiu imprimir sobre uma mesma página foto e texto” (MARRA, 2008, p.69). Em 1892 a revista *La mode pratique* reproduziu de forma direta a primeira imagem. Ainda que, antes disso, outras publicações já tivessem feito o mesmo de forma manual, colando as fotografias sobre as páginas, sob o conceito de Lipovetsky (2009) jamais poderíamos considerar tais produções como reais fotografias de moda. Ainda que possam ter havido imagens de pessoas com determinados trajes num momento anterior a esse, se considerarmos esse tipo de imagem *fashion* como parte integrante do processo de cultura moda; como busca incessante pelo novo; de difusão veloz e alcance democrático - a fim de ser assimilada por todos -, somente uma publicação de maior tiragem, com um processo mecanizado, poderia ser considerada a precursora desse tipo de fotografia. Daí a importância da publicação francesa. Tal feito seria de essencial papel para a solidificação da moda nas décadas seguintes.

Durante o século XX, com a ocorrência de inúmeras guerras e revoluções, o universo *fashion* acabou por se abrir ainda mais. Transformações sociais e políticas modificaram a forma de se pensar. A forma de se vestir e agir, então, mudou também. Ao longo de cada década, maior se mostrou a libertação, culminando com a evolução dos meios de comunicação, responsáveis pelas mudanças rápidas e sazonais características da moda nesse período (MARRA, 2008, p.71). Questões como a revolução sexual; a libertação feminina; a moda *hippie*; e o *punk* foram, cada uma a seu tempo, instituídas e se espalharam pelo globo com uma considerável facilidade. “Ninguém está imune à moda, na medida em que esta é um exercício de comunicação entre os seres humanos”, já explicitava Pollini (2009, p. 87).

Com o fim da Primeira Guerra nos anos 1920, o grande sentimento era de comemoração e celebração à vida. Foram os chamados "Anos Loucos". Nesse período, devido à indisponibilidade dos homens que serviam no *front*, as mulheres foram obrigadas a exercer algumas funções outrora essencialmente masculinas. Tal fato acabou por incentivar uma nova postura feminina, servindo como primeiro passo de um longo caminho a ser percorrido até a liberdade de direitos para as mulheres, conquistados somente décadas mais tarde.

Nessa conjuntura, passou-se a valorizar um estilo de vida mais saudável, com incentivo à prática de esportes e ao convívio com o natural, o que, como veremos a seguir, viria a se tornar um dos temas preferidos do fotógrafo Munkácsi (MARRA, 2008, p.137). A necessária praticidade de tempos de guerra não fora abandonada, refletindo-se nas roupas. Passaram a ser mais leves, com bolsos e cintos de amarrar – prezando pela simplicidade e utilidade. O que antes era uma necessidade no campo de batalha se tornou tendência no vestuário do dia-a-dia. Seguindo o mesmo pensamento, a forma feminina moldada por espartilhos foi abolida, revelando uma diferente forma de pensar. Sendo assim, "[...] a silhueta passou a ser tubular, e a cintura, os quadris e os seios não eram mais evidenciados, ao contrário, eram utilizadas cintas e malhas que ‘igualavam’ a silhueta” (POLLINI, 2009, p.53).

Um dos símbolos dessa mudança para a praticidade – e de outro imenso passo para a libertação feminina - foi Gabrielle Chanel, a Coco Chanel. Segundo Lipovetsky (2009), a praticidade e simplicidade dos trajes propostos por Chanel viriam a colaborar com a difusão e democratização da moda, uma vez que, devido a sua baixa complexidade, se tornariam mais facilmente imitáveis, possibilitando a utilização por indivíduos de diferentes classes sociais.

Os anos 1930 acabaram por tornar-se a ressaca de toda a euforia da década anterior. Era o reflexo vivo de toda a dor e sofrimento enfrentados durante a guerra juntamente com a crise econômica da Quebra da Bolsa de Nova York de 1929. Tal baixa nos ânimos se refletiu numa nova remodelação do visual feminino. Segundo Pollini, “[...] os ombros foram enfatizados e a cintura votou à posição original” (2009, p.56). Essa nova imagem serviria para representar a austeridade e seriedade necessárias em tempos turbulentos.

A década seguinte foi ainda mais complicada. Devido ao início da Segunda Grande Guerra, medidas foram tomadas para que houvesse contenção de todos os tipos de recurso, inclusive os fabris. No ano de 1941, na França, entrou em vigor o "Cartão do Vestuário", que estabelecia a quantidade de roupa que poderia ser utilizada por cada indivíduo. Surgiram regulamentações sobre o desenho das roupas, buscando sempre a redução de matérias e adequação de formas em suas confecções, como revela Espindola:



[...] os tecidos eram racionados, forçando as mulheres a explorar materiais alternativos. A silhueta masculinizou-se, e jaquetas de corte reto com os ombros acolchoado, influenciadas pelos uniformes militares, dominaram os guarda-roupas. As saias passaram a ser mais justas, economizando, portanto, material; e as sobras de tecidos eram utilizadas para fazer golas e bolsos de cores diferentes. Com os homens nos campos de batalha, as mulheres precisaram, mais uma vez, tomar o seu lugar nas indústrias, tornando os cabelos presos uma necessidade. Os chapéus e os lenços serviam como adereço a este penteado, além de disfarçar a falta de produtos que melhorava o aspecto do cabelo (s/d).

As calças masculinas, por exemplo, poderiam ter apenas um bolso. No vestuário feminino, as saias teriam de ser mais curtas, até a altura do joelho (POLLINI, 2009, p.59). Tudo pela economia.

Após a guerra, Christian Dior, rico industrial falido após a crise de 1929, depois de anos de racionamento e regulamentação, propôs à moda uma coleção extremamente extravagante, completamente avessa a tudo que era usado e permitido até aquele momento, mas carregado de feminilidade e elegância. Fora o chamado “New Look”. As saias, por exemplo, eram amplas, com muitas pregas, aumentando em muito a quantidade de tecido utilizado. Pollini (2009) aponta que, embora tenha sido o responsável pela oxigenação necessária à moda após mais um período tão complicado, Dior fora severamente criticado por suas propostas: primeiramente pela ostentação revelada em seus trajes, uma vez que “[...] muitos achavam impensável produzir um vestido que custava 40.000 francos quando a maior parte das mulheres não tinha dinheiro para comprar leite para seus filhos” (ESPINDOLA, s/d); e por retomar valores de moda já superados, caracterizando um retrocesso às já conquistadas liberdades femininas, como o uso de cintas e luvas. Por essa razão, foi condenado por Chanel, sendo taxado de machista. A polêmica foi imensa. Entre apoiadores e opositores, entre aplausos e protestos, a nova tendência acabou sendo um sucesso, sobretudo no que diz respeito à possibilidade de efervescência social gerada pela moda.

### **2.3 A moda e o mundo**

Na tentativa de revitalizar-se economicamente após o período de guerras, auxiliando na reestruturação da Europa e espalhando sua influência até o outro lado do Atlântico, os Estados Unidos lançam o Plano Marshal na década de 1950, momento em que

protagonizavam, ao lado da URSS, a bipolarização global. Fora um período de valorização do jovem e da quebra de tabus na música, no cinema e na arte. Marlon Brandon e James Dean, astros do cinema, passaram a ser os grandes símbolos de uma juventude que não mais almejava os padrões de vida e de costume de outras gerações. Fora aí que surgira a televisão, auxiliando a disseminar ainda mais todos esses acontecimentos. Ao fazer isso, acabava por levar a moda também, de forma muito mais rápida, a toda a parte do mundo. Dessa rebeldia jovem surgia o conceito de vestimenta informal, camiseta e calça jeans, que nunca mais ficaria obsoleto ou defasado. O jovem tornou-se “[...] modelo de comportamento, e teve independência e voz própria” (POLLINI, 2009, p.62).

Além disso, o papel da televisão no culto a astros e estrelas acabaria sendo extremamente relevante para curso da moda:

Com a popularização do meio, as pessoas passaram a ter acesso à vida das atrizes americanas. O casamento de Grace Kelly com o príncipe Rainier de Mônaco foi transmitido em 1956, fazendo com que seu estilo fosse rapidamente copiado pelas americanas. Era o início de uma tendência de influência das atrizes (ESPINDOLA, s/d).

Na busca por “novos ideais, novos estilos de vida fundados na realização íntima, no divertimento, no consumo, no amor” (LIPOVETSKY, 2009, p.258), os astros e estrelas, tão presentes na televisão, representariam o rompimento com as instituições arcaicas e solidificadas socialmente até então. A quebra dos mesmos significaria uma maior liberdade social e individual, possibilitando, com isso, uma maior área para a expansão e desenvolvimento da cultura *fashion*.

O período é o mesmo do surgimento do conceito de “*Prêt-à-Porter*” que poria fim à predominância da alta-costura e dos trajes feitos exclusivamente sob-medida. Iniciado na década de 1950, mas de relevância mais acentuada na década seguinte, tal conceito propunha vestimentas de tamanhos pré-estabelecidos a serem encontrados nas lojas já prontos para vestir. Isso possibilitou, a partir daí, que determinada grife ou estilista produzisse peças em seu atelier e que o sistema de produção as readequasse, permitindo chegar ao outro lado do mundo a preços razoáveis a ponto de serem utilizadas por um número muito maior de indivíduos (POLLINI, 2009). Lipovetsky (2009) considera também que a diminuição nos custos de confecção dessas peças, e a consequente redução nos gastos por parte do consumidor, teria influência direta na aquisição de itens diferentes, colaborando para a pluralização e democratização da moda.

Enquanto isso, no Brasil, as empresas têxteis organizavam os primeiros desfiles, inspirados principalmente nas tendências francesas. As primeiras colunas e publicações nacionais começam a parecer, com destaque para Alceu Penna, na Revista “O Cruzeiro”, que, além de falar de moda e comportamento, tocava em assuntos de interesse da juventude (POLLINI, 2009).

A década seguinte foi de mudanças ainda maiores a nível global. Nos Estados Unidos ocorriam protestos contra a Guerra do Vietnã; contra a segregação racial, liderados por Martin Luther King; e o movimento feminista, cuja principal figura fora Betty Friedman. A revolta estudantil ocorria em 1968 na França, enquanto no Brasil havia protestos contra o regime militar iniciado em 1964. Além disso, nessa década surgiu a Pílula anticoncepcional, que viria a mudar completamente a maneira de pensar sobre sexo, família e sociedade. Tal revolução não poderia deixar de refletir na moda. O mundo passou a ser muito mais liberal e jovem, exigindo que os mesmos valores passassem a ser enxergados na maneira de se vestir e de agir. A estética do “*status*” não prevalece mais, sendo trocada por uma estética da “atitude”, do “descolado” e da “sedução”. Segundo Lipovetsky (2009), “Um novo princípio de imitação social se impôs, o do modelo jovem” (p.141).

Os anos 1960 marcaram o ápice da Revolução Feminina, tendo na minissaia um de seus maiores ícones. Simbolizou “[...] a revolução dos costumes, a revolução feminina, a revolução estética” (POLLINI, 2009, p.68), representando direitos há séculos almeçados, e sendo uma das maiores quebras de paradigma da história da civilização.

Com Twiggy<sup>1</sup> como seu principal rosto, a moda trazia toda a alegria da revolução que ocorria. O período era de Guerra Fria e Corrida Espacial, e os estilistas traziam em suas peças muito vinil brilhante e transparências, numa alusão a questões tecnológicas. A valorização da juventude, em alta desde a década anterior, também permitia a utilização menos engessada das cores e de novos materiais têxteis. As combinações passaram a ser mais livres, reflexo da sociedade daquele tempo.

Pollini (2009) relata que surgiam os primeiros estilistas brasileiros, como Dener, Clodovil e Guilherme Guimarães. Os desfiles da Rhodia<sup>2</sup>, eventos que reuniam profissionais

---

<sup>1</sup> Modelo inglesa de renome na década de 1960. De aparência extremamente jovial, possuía um porte físico bastante magro, o que viera a gerar seu apelido (*twig* significa “galho” ou “graveto” no idioma inglês.)

<sup>2</sup> Empresa multinacional do ramo têxtil. De origem francesa e com posterior atuação no Brasil, foi a responsável por trazer ao país inovações em matéria-prima para vestuário. Teve papel importantíssimo no desenvolver do universo *fashion* em terras brasileiras.

de diversas áreas como cenógrafos, artistas plásticos, músicos e atores, foram um marco inicial para instauração de uma ideia de moda própria no país. Participavam do evento nomes como Gal Costa, Caetano Veloso, Walmor Chagas e Raul Cortez. Tais desfiles ajudaram a formar profissionais de diversas áreas que seriam imprescindíveis, mais tarde, para a evolução brasileira no cenário (POLLINI, 2009).

Os desfiles, ainda que sem uma moda solidamente estruturada, foram o que possibilitou uma crescente discussão e abordagem sobre o assunto no nosso país. O principal não seriam as peças apresentadas, mas, sim, o evento, “[...] estruturado de tal maneira que os comunicadores possam falar dele em um nível muito mais amplo” (MARRA, 2008, p.60). Os desfiles da Rhodia serviram como uma excelente oportunidade para começar a se falar de moda no Brasil.

Para Pollini (2009) a década posterior, os anos 1970, representaria de alguma forma, um retrocesso ao avanço burguês que vinha ocorrendo desde o princípio do século XIV. O surgimento de movimentos pacifistas e defensores do natural estavam fortalecidos e passaram a se mostrar bastante atuantes. Nesse contexto, contra a ordem capitalista (e burguesa), o movimento *hippie* tem grande destaque. Ainda que num primeiro momento seja encarado como antimoda (POLLINI, 2009, p.73), podemos verificar justamente o contrário. A negação dos valores burgueses apresentados nas vestimentas e comportamento através do movimento *hippie* ocorreu, sim, mas de forma alguma tal negação se deu em relação ao conceito/ideia moda, como explica Marra:

A moda [...] não é a roupa em si, mas a roupa vestida, a roupa-comportamento, pode-se dizer agora, isso significa que a sua escolha, ao final das contas, é sempre a escolha de uma identidade, de um modo de ser que associamos à roupa. Todo criador de moda, quando propõe uma roupa, ou melhor ainda, uma certa linha, propõe, antes de tudo, um modelo de mulher ou homem, um modelo, uma tipologia desejável, nova, diferente daquelas disponíveis, um modelo virtual que necessita de um atestado de verdade para se tornar crível e, portanto, adquirível por parte do público (MARRA, 2008, p.57).

Em outras palavras, o autor assume o movimento *hippie* como algo não contrário à moda, mas aos padrões que, até então, ditavam não só a moda, mas toda a sociedade. O mesmo pode-se dizer do movimento *punk*. Com o uso da “[...] subversão, do ceticismo e do humor ácido” (POLLINI, 2009, p.74), os *punks* mostraram igual revolta contra os padrões seguidos, negando os valores burgueses e capitalistas. A nova maneira de pensar, ao contagiar o pensamento social, teve reflexos na maneira de se vestir e de agir, corroborando com seu

caráter de ferramenta social. Os movimentos *hippie* e *punk*, ditos como “antimoda”, então, ao tentar fugir da moda, passaram a fazer parte dela própria.

Os valores capitalistas voltaram a se fortificar na década de 1980. O dinheiro e o poder eram os grandes valores daquela década. Em sintonia com isso, Giorgio Armani, propõe o *Power Suit* (vestimenta com ombreiras, próprias para executivas e mulheres de negócio), reforçando a imagem de mulher forte, poderosa e independente (MARRA, 2008, p.173). Em contraposição, iniciavam-se aí as primeiras influências orientais na moda ocidental. As vestes apresentavam relação com a natureza, tradição gráfica e valorização dos materiais, numa nítida sintonia com os valores agora menos evidentes, mas ainda existentes, defendidos na década anterior. Tais vestes com inspiração oriental eram mais folgadas, diferente do padrão extremamente marcadas e apertadas da cultura ocidental, como aponta Pollini (2009, p. 77). No Brasil, as marcas iniciavam sua solidificação, e o uso do jeans vinha se fortalecendo, ainda que enfrentássemos uma grande crise econômica fruto da inflação, do alto endividamento externo, do grande déficit no seu balanço de pagamentos e no elevado endividamento do setor público (NOBREGA, COSTA, JANUNCIO, s/d).

Na década de 1990, a exemplo do que ocorrera em períodos anteriores, a moda se retraiu. Foi um período menos extravagante, sem muitos excessos. O mundo enfrentava uma fase conturbada, com a Guerra do Kuwait, disseminação da AIDS e a crise financeira causada pela queda das ações da Bolsa de New York. Apesar disso, a Queda do Muro de Berlin e a separação da União Soviética representaram um grande marco para o mundo e para a moda. Segundo Pollini (2009, p. 79-80), a “[...] globalização, a revolução tecnológica e a difusão da internet transformaram o cotidiano das pessoas em todo o mundo e trouxeram a promessa de uma nova era, como também novas ansiedades”. Somente tal revolução tecnológica, com a possibilidade de troca de informações a nível global, permitiria à moda alcançar o lugar que ocupa nos dias de hoje.

A globalização possibilitou que a moda não se limitasse mais a seguir uma única tendência ou referência. "Elementos de raízes históricas, étnicas e estéticas diferentes [seriam] combinados de maneira pessoal, e o importante é que o conjunto [manifestasse] a personalidade do usuário" (POLLINI, 2009, p.80). Dessa forma, a moda assume um caráter plural, muito mais rico e complexo, capaz de interagir simbioticamente com o contexto no qual está inserida.

### 3. O CLIQUE FOTOGRÁFICO E O MUNDO FASHION

O percurso da moda teve grande parte de sua difusão apoiada nos recursos fotográficos. Sem a fotografia, o fenômeno moda e a sociedade democrática possibilitada por ela não seriam possíveis. A partir daí, a técnica passou a ser estudada e dominada por fotógrafos que, cada um a seu modo, ajudaram a criar inúmeras possibilidades para a fotografia de moda. Toda essa variedade estilística, na verdade, pode ser considerada como a própria face ou imagem do universo *fashion*.

#### 3.1 Estética, tecnologia e realidade

Podemos dizer que o marco inicial como criação da fotografia remete ao século XIX, mais precisamente entre os anos de 1826 e 1829. Segundo Costa (2012), foi resultado de um processo de criação simultânea em que Joseph Niépce e Louis Daguerre trabalharam de forma a criar um método para registrar o impacto do reflexo solar sobre uma superfície emulsionada com sais de prata. Posteriormente, essa superfície seria quimicamente tratada a fim de revelar resultados visíveis. Ainda que Niépce tenha atingido primeiro seu objetivo, coube a Daguerre a fama da invenção ao apresentá-la ao público mais tarde, no ano de 1839 – fato esse que gera até hoje discussões por parte de pesquisadores.

O processo fotográfico, assim sendo, é constituído de uma etapa física, a incidência solar, e um processo químico, o tratamento para que a imagem de fato se torne visível. Essa relação da captação da imagem remete à questão apresentada por Peirce (2000) definindo a fotografia como índice e sustentada pelo escritor Claudio Marra:

A fotografia tradicional, aquela que nos vem do francês Daguerre e do inglês Talbot [...] goza evidentemente do mesmo estatuto do signo que Peirce chama de índice. Sabemos bem, de fato, como, tecnicamente falando, também a fotografia é um rastro, uma marca deixada pela luz sobre um material sensível (MARRA, 2008, p.29)

Justamente essa relação de indiciabilidade é questionada com a evolução do equipamento fotográfico e de seus diferentes usos a partir do final dos anos 1980, período em que, aos poucos, o aparato digital passou a tomar o lugar das câmeras analógicas e das práticas laboratoriais de revelação e ampliação, como apontou Oliveira (2010). Para alguns pensadores como Dubois (1993), a fotografia seria, no sentido apresentado por Peirce (2000), um índice da realidade, como gerada única e exclusivamente como resultado da reflexão da luz de um referente existente fisicamente em dado momento do tempo e do espaço, caracterizando a imagem fotográfica como uma espécie de documento ou atestado dessa realidade.

Tal visão de fotografia como índice do mundo é questionada por Machado (2001). Ele afirma que, uma vez que a fotográfica é gerada através de um complexo processo tecnológico, desenvolvido durante décadas utilizando conceitos da física, da química, e da matemática - e não podendo existir de qualquer outra maneira -, ela não poderia ser resumida como uma simples consequência, ou reação, de algum fenômeno qualquer ocorrido comumente na natureza. Seria um procedimento muito mais complicado de ser explicado do que a indiciabilidade de uma pegada deixada por algum animal ou uma queimadura solar na pele de qualquer indivíduo. A tecnologia, seja num período de predominância dos procedimentos analógicos e laboratoriais, seja num momento de aumento da utilização do aparato digital, realizaria uma codificação da realidade, transposta num molde ou formato específico, a que chamamos de fotografia. Seria muito mais um símbolo, um conceito, do que um documento de comprovação do real e do verídico.

A discussão do verídico indicial ou não permeará mais tarde, toda a criação fotográfica no meio da moda. Diferentes nomes adotarão posturas mais próximas do real, do factual, do verossímil e quase jornalístico e documental; enquanto outros seguirão um caminho menos evidente, mais conceitual, mágico ou “feérico” (LIPOVETSKY, 2009) na estética de seus trabalhos.

Deixando brevemente de lado a questão de indiciabilidade fotográfica, é importante levantar o fato da evolução dos meios e comunicação do final do século XX até os dias de hoje. A televisão, o rádio e o serviço de telefonia já funcionavam eficientemente, mas a ferramenta essencial para a compreensão de nosso assunto ainda estava em desenvolvimento. Aliados a eles, a internet, criada através de um longo processo iniciado durante a Guerra Fria, e cujo formato como conhecemos atualmente ficou estabelecido na metade da década de 1990, teve uma grande importância na relação que se estabelecerá com a moda.

O complexo sistema de comunicações e interação entre indivíduos das mais diversas partes do globo, seja através de rádios, TVs, telefones ou computadores propiciou uma aproximação interativa muito maior entre todos, iniciando uma intensa e constante troca de informação. Pode-se dizer que “[...] a globalização, a revolução tecnológica e a difusão da internet transformaram o cotidiano das pessoas em todo o mundo e trouxeram a promessa de uma nova era, como também novas ansiedades” (POLLINI, 2007, p.80). Dentre os fatores de mudança incluídos nessa nova era podemos acrescentar, definitivamente, a moda.

### **3.2 Magia ou realidade? A estética na fotografia de moda**

A análise imagética proposta adiante exige informação sobre estéticas e estilos fotográficos de grandes mestres da indústria da moda. Ainda que tenham tido suas atuações em diferentes períodos históricos, a compreensão dos conceitos utilizados por esses fotógrafos e suas influências artísticas é essencial para que possamos traçar paralelos entre suas obras, comparando-as com aquelas desenvolvidas no período que abrange a pesquisa.

O levantamento partirá do momento histórico que Lipovetsky chamaria de “Moda de cem anos” (1987), que inicia na metade do século XIX e vai até a metade do século XX. Tal fase da moda refletiu evoluções democráticas e antiaristocráticas, grande parte delas possibilitadas pela própria cultura moda. Nesse período a moda já se encontra mais madura, num formato nunca antes visto desde os primórdios de sua existência no final da Idade Média. A partir daí, um processo evolutivo veloz, guiado pelo novo e pelo efêmero, nos levará à forma definitiva, ao menos por hora, pela qual a conhecemos atualmente.

Na realidade, a afirmação da fotografia e sua utilização na moda ocorre algumas décadas após o gatilho da solidificação no universo *fashion*. Segundo Pimenta [200-?], a fotografia de moda está intimamente ligada à criação das primeiras revistas do gênero. Delega um relevante papel de influência aos diretores de arte de tais publicações, que viriam, com a substituição das ilustrações por fotografias, a influenciar ou tornarem-se eles mesmos os principais fotógrafos daquela geração. Adolf Mayer, um fotógrafo francês que seria mais tarde conhecido como O Barão, teve participação ativa nessa criação entre a primeira e a segunda década do século XIX.



Reconhecido como o precursor da fotografia de moda (BERNARDO, 2012), O Barão se tornaria fotógrafo chefe da Vogue americana e, mais tarde, da *Harper's Bazaar*, até hoje duas das principais publicações de moda do mundo todo. Com ele, “[...] pela primeira vez se estabelece uma união forte e explícita entre arte e moda” (MARRA, 2008, p.85). Sendo o fotógrafo principal da Vogue, seu estilo era essencialmente pictorialista, tentando, através da fotografia, aproximar sua obra das de grandes pintores. De certa forma, fugia do real, do concreto, abusando da representatividade e da imaginação. Sua técnica incluía a utilização de muitos contraluzes, efeitos *flou*<sup>3</sup> e superfícies refletoras no objetivo de instaurar “[...] uma atmosfera rarefeita e onírica” (MARRA, 2008, p.88). Consta que fora o primeiro a lançar mão de maquiagens carregadas para fotografar suas modelos. Não optava sempre pela técnica mais complexa ou avançada, e, sim, por aquela que melhor atendesse ao conceito que sua imaginação criava.

Posteriormente, o luxemburguês Edward Steichen assumiria o cargo do Barão. As tendências estéticas dos dois eram paradoxalmente opostas e convergentes. Convergentes no sentido de continuar a seguir a linha pictorialista. Não na busca estética da semelhança com os traços e característicos peculiares da pintura (obtidos anteriormente por De Meyer através de manipulações no quarto escuro), mas na procura pela artisticidade e pela valorização da fotografia como obra, tal qual a arte pictórica clássica, já solidificada. Divergentes, porém, justamente no rigor técnico em detrimento do conceitual buscado em sua fotografia, como define Marra:

Diferentemente de De Meyer, que exibia o sonho de maneira direta, a ponto de ser definido um fotógrafo do imaginário, Steichen parece propô-lo [o imaginário] mais como um código, como uma fotografia da imagem, que permanece substancialmente confiada aos valores formais e sintáticos [...] deixando em aberto uma dialética fundamental para a própria existência da fotografia (2008, p.109).

Ocorreu uma mudança conceitual do onírico e romântico de De Meyer. Com Steichen no papel de principal *image-maker* da Vogue, o conceito estabelecido passou a ser de maior elegância, originando o chamado “chique” (MARRA, 2008, p.104), reflexo da já citada sisudez própria dos anos pós-Guerra (POLLINI, 2009). Os valores da fotografia de moda constituíram uma nova linguagem após a década de 1930. A cor tomou as páginas das publicações da Vogue, sendo de autoria de Steichen a primeira capa colorida da história (PIMENTA, [200-?]). Nesse mesmo período, o russo George Hoyningen-Huene chegava ao

---

<sup>3</sup> Efeito fotográfico caracterizado pela diminuição de nitidez ou de foco em determinadas regiões da imagem

posto de editor chefe de fotografia da Vogue francesa – lançada cerca de uma década antes. Seu estilo mostra uma apurada capacidade técnica. Segundo Marra, além de revelar ser:

[...] um hábil arquiteto da imagem, um refinado encenador [...] mostra-se, de fato, bastante sensível em relação à ligação geométrico-minimalista que vem da frente neoplástico-construtivista, por outro, defronta-se, com igual paixão, com um exercício alusivo tendente até mesmo à recuperação do ideal clássico (2008, p.112).

Percebe-se que o fotógrafo tinha características de seus antecessores, trabalhando, por um lado, com a imagem, como Steichen, e por outro com o imaginário, como De Meyer. Essa ambiguidade – ou versatilidade – no estilo de Hoyningen-Huene é reflexo do próprio cenário da moda no período.

### **3.3 Contextualização e experimentalismo**

As décadas de 1920 e 1930 foram norteadas, principalmente, por duas grandes estilistas de orientações completamente diferentes entre si: Gabrielle “Coco” Chanel e Elsa Schiaparelli. A primeira delas, com um olhar mais simplista e liberador sobre o papel da mulher na sociedade, propunha roupas mais simples e confortáveis, preocupadas com a praticidade do dia-a-dia, fruto dos hábitos herdados do período de guerras e da praticidade demandada; a segunda, mesmo trabalhando ainda no período turbulento que sucedeu a crise econômica de 1929, propôs diferentes diretrizes e “[...] fez uso de ideias cubistas e, principalmente, surrealistas, e seus desenhos, expandindo as fronteiras do que se subentende por arte e do que se subentende por moda” (POLLINI, 2009, p.57). Os trabalhos de Chanel e de Schiaparelli personificam na moda os mesmos ideais opostos de representação do real e de conceitualização colocados em contraponto à apresentação da imagem e ao modernismo, como afirma Marra (2009). Dessa forma, nada mais compreensível do que o pragmatismo, ou “construtivismo”, como define Russo (2012), no estilo de Hoyningen-Huene, um dos principais fotógrafos da época.

Hoyningeh-Huene tinha com uma das suas principais características técnicas a descentralização das modelos no quadro, muito importante para as composições fotográficas desde então, que revela “[...] o valor e o sentido do vazio” (MARRA, 2008, p.114), em

referência às regras de seção áurea, tão importante quando falamos de composição artística atualmente. No ano de 1935, a saída de Hoyningen-Huene para a Harper's Bazaar colocou Horst P. Horst no comando da Vogue Francesa.

Horst, alemão radicado nos Estados Unidos, havia começado como uma espécie de discípulo do fotógrafo-chefe anterior, Hoyningen-Huene, sendo introduzido pelo mesmo no universo das publicações de moda. No início de seu trabalho, Horst apresentava uma grande deficiência técnica, o que, mais tarde, viria a superar e utilizar a favor daquela que fora uma de suas principais características:

Se, inicialmente, a ideia de usar poucos spots em relação às complicadas soluções oferecidas pelos equipamentos pesados presentes nos estúdios da Vogue era justificada pelas escassas capacidades técnicas que o próprio Horst admitia ter, num segundo momento essa escolha tornou-se uma constante estilística, da qual, como se pode facilmente intuir, nasciam contraposições de luz e sombras fortes e melodramáticas (MARRA, 2008, p.117).

Apegado ao conceitual, ao erótico e ao teatral (RUSSO, 2012) utilizou-se do seu domínio de luz para atingir a estética dramática de seus primeiros trabalhos e intensificar os sentimentos que desejava expressar em suas imagens.

Outro importante ponto no desenvolver da história da fotografia e que teve seus reflexos na fotografia de moda foi a tendência pelo experimentalismo, com destaque para o surgimento de dois fotógrafos extremamente talentosos na primeira metade do século XX: o americano Man Ray e o alemão Erwin Blumenfeld (MARRA, 2008). Man Ray teve altíssima influência do dadaísmo, movimento que ele já seguia na pintura. Buscava sempre a provocação, trazendo à sua fotografia originalidade, espontaneidade, além de seus próprios pensamentos sobre a cultura e a arte. Fotografou alguns dos maiores nomes de sua época, como James Joyce, Coco Chanel e Salvador Dali. Segundo Rodrigues ([201-?]), “Ray encarna na fotografia de moda seu lado mais criativo e desenvolve uma linguagem singular transmitindo a essência da alma feminina. A moda como sempre é um reflexo de cada época e, depois da Primeira Guerra Mundial, esta mudou progressivamente adaptando-se aos novos hábitos”. Rodrigues aponta também a liberdade criativa do fotógrafo em seus ensaios de moda, prezando pela arte, pela fantasia, pelo sonho e pelo surreal, ainda que vivesse num mundo sob os efeitos do final da Primeira Grande Guerra.

Sobre esse experimentalismo técnico, pode-se dedicar a Blumenfeld um caráter ainda mais intenso do que Ray na mesma busca pelo universo imaginário, pela atmosfera da fotografia e pelo conceitual. O fotógrafo alemão utilizava “[...] planos ousados, jogos de luzes

exageradas, solarizações, revelação em negativo ou combinações de positivo e negativo na mesma imagem, distorções, duplas exposições e fotomontagens” (MARRA, 2008, p.127), como sendo características predominantes de boa parte de sua produção. Bluemnfeld fotografou para a Vogue francesa, para a Harper’s Bazaar e para a Vogue americana, sem nunca abrir mão da procura pelo artístico em suas fotografias, ainda que inserido num universo extremamente comercial (SARTORI, 2013).

### **3.4 Imaginação, realidade e atuação**

Voltando à linhagem de comando da Vogue americana, teremos o sucessor de Steichen, Cecil Beaton. Inglês, nascido em Londres, segue uma linha conceitualmente avessa ao estilo de seu antecessor: trata-se, na verdade, de um seguidor dos conceitos de atmosfera e clima fotográfico iniciados por De Meyer. Consta que prezava pelo excessivo, ornamental, pelo ficcional e pelo travestido, trabalhando, assim como seu antecessor intelectual, pela representação, e não pela apresentação da imagem do real (MARRA, 2008). Lançou mão de alguma dose de experimentalismo, fazendo registro de seus modelos com a cabeça dentro de cúpulas de vidro, envoltos em tecidos prateados ou simulando a posição de estátuas. Segundo outros fotógrafos de renome que tiveram a oportunidade de cruzar com Beaton em algum momento de sua carreira, como David Bailey, uma de suas principais virtudes era a capacidade de fazer os modelos se sentirem bem, à vontade, seja o que estivesse propondo na sua fotografia (DAVIES, 2010). Por essa razão, além de grande sucesso na fotografia de moda, tivera também um imenso sucesso como fotógrafo da Família Real e da nobreza inglesa.

Falando de mais um ponto de relevância, a questão do comportamento e da atitude no conteúdo imagético foi abordada e desenvolvida pela atuação do até então fotojornalista Márton Mermelstein, que assumiria o pseudônimo de Munkácsi — devido à troca de nome da família causada pela onda anti-semitista que tomava conta da Europa (DAVIES, 2011). Ao iniciar seus trabalhos com moda, pode-se definir como características relevantes à busca por um maior realismo na fotografia, optando por fotografias em locações a trabalhos em estúdio, alegando a falta de veracidade em cenários montados. Seu truque era nunca interferir, nunca

dizer ao modelo o que fazer ou como posar para a foto, mas sim deixá-lo agir naturalmente (BENIGNO, 2011). O real, ou natural, defendido pelo fotógrafo em seu trabalho, pode ser questionado. Mesmo em locações externas, o próprio cenário, mesmo que na natureza, pode ser rearranjado (ou alterado) de forma a causar um efeito de maior destaque na fotografia. Assim sendo, no limite, nada diferenciaria um ambiente artificialmente montado em qualquer outro lugar de um segundo ambiente real, mas alterado estrategicamente (ou esteticamente) para causar um impacto maior ou menor do ponto de vista fotográfico.

O mesmo ponto pode ser levantado em relação a sua preferência pela exaltação da grande forma física em suas modelos femininas, retratando-as em atividades esportivas e relacionadas com estilo de vida bastante dinâmico em locações características para tais atividades. Fica evidente com isso a impossibilidade de se ter sucesso nessa busca pelo realismo genuíno. Segundo Marra (2008, p. 137), analisando-se a conjuntura social da época e a imagem mostrada na fotografia fica evidente a inverossimilhança da proposta de existência do perfil de mulher retratado, já que, no mundo real, indivíduo nenhum do sexo feminino dedicaria a integralidade de seu tempo à prática de esportes e atividades dinâmicas.

No intuito de esclarecer essa diferenciação entre fotografia real verdadeira em detrimento de uma imagem ficcional, Marra propõe os conceitos de Imaginário Alto e Baixo (2008). O primeiro deles seria exemplificado pelas fotografias de De Meyer, Hoyningen-Huene e Beaton, com, por exemplo, sua busca fantasiosa pela atmosfera fotográfica perfeita, mágica e feérica. Constituíam esse primeiro tipo de imaginário algo mais distante da realidade, menos provável. O Imaginário Baixo, por sua vez, é aquele com menor teor de teatralidade e ficção, mais verossímil. Abre espaço ainda para fatores relacionados à produção das locações e à atmosfera criada artificialmente, mas de forma muito mais comedida, visando sempre à aproximação com nosso real, como é o caso do próprio Munkacsi.

Após a Segunda Guerra Mundial novos paradigmas sociais vigoraram. A figura feminina estava menos submissa à masculina e já detinha vitórias na sua luta por direitos. Não servia mais como objeto de ostentação do marido, mas detinha sua própria individualidade como ser pensante (RUSSO 2012). Tais características precisavam ser retratadas na fotografia de moda.

Surgem nomes como os de Irving Penn e Richard Avedon, ambos americanos. O primeiro foi responsável por mudanças em estéticas relativas ao enquadramento da fotografia, sendo estes “[...] frequentemente muito audaciosos, chegando até mesmo a excluir metade da frente do modelo” (MARRA, 2008, p. 143). Por outro lado, também prezava pela

simplicidade estética, deixando de lado toda a questão atmosférica da imagem e se aproximando mais do real e do que estaria representando em suas fotos, como diz Marques-Samyn:

[...] embora seu cultivo da pose remeta à foto de moda das décadas de 20 e 30, seu minimalismo e despojamento inserem-no claramente na contemporaneidade que ele mesmo ajudou a criar. As imagens de Penn tipicamente abandonam fundos e efeitos elaborados em nome de uma imagem simples e expressiva, de notável concentração nos modelos ou acessórios fotografados. Penn optou, desde o princípio, por suprimir os elaborados cenários, usando fundos simples e explorando diferentes poses – ou seja: conscientemente optando pelo essencial, o que foi suficiente para um percurso no qual desenvolveu verdadeiras obras-primas ([201-?]).

Avedon, por sua vez, teve a fotografia próxima de si desde sua infância. Filho de fotógrafo, tinha o hábito de, juntamente com sua família, fotografar-se frente a pertences de terceiros, posando com carros importados, casas, e até animais de estimação (MARRA, 2008, p.146). Sob alguns aspectos segue uma linha muito próxima à de Munkácsi, prezando pelo real do modelo e pela fotografia em locações externas em detrimento de atmosferas fantásticas, muito disso certamente devido a sua também atuação na esfera fotojornalística. Mesmo em trabalhos em estúdio, tratava de trabalhar os fundos monocromáticos de maneira a transparecer um pouco da personalidade do retratado (RESENDE, [201-?]).

Marra (2008), por outro lado, credita a Avedon a ideia de continuidade ou expansão do momento único da fotografia, encarando-a como se fosse um filme. Avedon queria que o espectador de suas fotos pensasse sobre o que ocorreria aos personagens da obra antes e após o clique, como se fotografia fosse um filme com roteiro, com um passado e um futuro. Da mesma forma, com esse pensamento, as próprias modelos fotográficas mudariam seu modo de trabalhar. Buscariam sempre estar bem maquiadas e vestidas, preparadas para a atmosfera criada, em tempo integral.

A década de 1960 foi dividida entre tendências fotográficas mais voltadas para a forma fotográfica e inspiradas na *op-art*; e tendências mais ligadas ao conteúdo, comportamento e atitude, inspiradas na *pop-art* (MARRA, 2008). Como exemplo desse último caso, destacam-se o inglês David Bailey, fotógrafo que se, embora não possuísse uma proficiência técnica extrema, soube como ninguém trazer para suas imagens, de forma definitiva, questões relacionadas à sensualidade e a provocação; e Bob Richardson, que buscava os registros espontâneos, feito de surpresa, para revelar questões próprias da personalidade dos modelos.

Em contraponto, podemos colocar Yasuhiro Wakabayashi, conhecido no cenário como Hiro. Nascido na China, mas filho de pais japoneses, viria a estudar fotografia nos Estados Unidos e se tornaria, mais tarde, assistente de Avedon. Com sua emancipação profissional no período referido, seu rigor técnico é o que mais se sobressai, com “Enquadramentos ousados, a atenção particular aos sistemas de iluminação [...] e aos efeitos de cor, as exposições duplas, as ampliações que causam estranheza, são todos elementos que recorrentes da sua linguagem [...]” (MARRA, 2008, p.157). Entre as duas estéticas opostas, prezando pela forma ou pelo conteúdo, surgiu, nesse período, William Klein. Suas imagens “[...] caracterizam-se pelo apurado uso das distâncias focais das objetivas fotográficas em relação ao tema, pela iluminação pouco convencional e por motivos desfocados pelo movimento que possuem” (INFOPEDIA, 2003-2013), algo que veremos bastante na fotografia *fashion* a partir de então.

### 3.5 Estética da transgressão e do impacto

Na década de 1970, a tensão sexual e a quebra de tabus propiciados por um mundo cada vez mais democrático são nítidas na fotografia. Seguindo um caminho já anteriormente proposto por Avedon, Guy Bourdin propõe uma contextualização quase que cinematográfica, para além do quadro e de sua obra, a chamada *narrative-art* (MARRA, 2008, p.167). Admirador dos conceitos de arte de Man Ray, misturou o real e o surreal, fazendo com que vida, morte, beleza, sensualidade e sexualidade fossem seus temas principais, além de transformar suas modelos em personagens simultaneamente atuantes e passivas, integrantes da cena e da própria atmosfera criada para a fotografia (BENETTON, s/d).

Deborah Turbeville pode ser considerada como a equivalente feminina de Bourdin. Atuando em período semelhante, sua obra é descrita por Valois (2012):

As imagens criadas pela americana parecem sempre dotadas de uma atmosfera fantasmagórica, enquanto que os protagonistas retratados guardam uma melancolia aparentemente indolor – eles não precisam gesticular ou derramar lágrimas para causarem no “espectador” um forte sentimento de nostalgia e piedade. A obra de Turbeville possui unidade – a beleza etérea de seus elementos é borrada, misteriosa, passional, quase como se aqueles seres estivessem a ponto de se desintegrar.

A fotógrafa se difere, principalmente, pela forma mais delicada de abordagem, com o apelo à conotação sexual mais contida e a ausência de referências à violência. Retrata, principalmente, a psicologia feminina, seus tormentos, problemas e complexos. É a visão feminina sobre a fotografia de moda (MARRA, 2008, p.169).

Nos anos 1980, os homens passaram a se inserir na moda, universo até então predominantemente feminino. Esse fator, aliado à liberação *gay*, fez com que a fotografia de moda se voltasse também aos homens. Em tal conjuntura, as imagens de Bruce Weber ganham corpo no mundo *fashion*. Segundo Valois (2013), um dos principais objetivos do fotógrafo era conseguir fotografar um homem com roupa íntima com a mesma sensualidade que, até então, vinha-se apresentando exclusivamente no universo feminino da moda. E conseguiu. Sua fotografia serviu de alavanca para toda a fotografia de moda masculina. Passou a fotografar editoriais para a QG e Vogue, além de assinar campanhas para a Calvin Klein e Ralph Lauren. Propositamente, no contexto em que estava inserido, suas obras apresentavam certo grau de ambiguidade, uma vez que podiam fazer alusão tanto à masculinidade como à homossexualidade (MARRA, 2008).

Nessa mesma década, seguindo uma tendência iniciada nos anos 1960 – e talvez antes com o incentivo à vida ao ar livre e com prática de esportes – o culto ao corpo chegou ao seu ápice. Como tudo que ocorre socialmente, não podia deixar de ter reflexos na moda. Herb Rits parece ser, segundo Marra (2008, p. 183), o fotógrafo que melhor abordou essa questão. Considerando as roupas como uma parte não essencial, mas anexa ao corpo humano e com valor somente se agregado a este segundo, originou um novo padrão fotográfico e estético para os modelos retratados.

Falando em padrão, David LaChapelle foi uma figura emblemática e que, de certa forma, pode ser considerado o responsável por uma nova linha fotográfica no final da década 1990. Americano, nascido na Carolina do Norte em 1969, fora, ainda jovem, descoberto por Andy Warhol<sup>4</sup>. Ficou conhecido por ter fotografado nomes como Madonna, Elton John, Angelina Jolie, Macy Gray, Britanny Murphy, Pamela Anderson, Leonardo DeCaprio, Uma Thurman, Marilyn Manson, Alexander McQueen e Drew Barrymore (INFOPEDIA, 2003-2013) e apresenta mistura de estilos de vários de seus antecessores, como afirma Marra (2008, p. 195):

---

<sup>4</sup> Pintor, cineasta e empresário, tido como a grande figura do movimento artístico *pop art*.



[...] LaChapelle é, por sua vez, certamente herdeiro de uma grande linha que sustentou a arte no século XX, aquela que, partindo do surrealismo [...], mistura narração fantástica e cintilante decorativismo, citacionismo culto e referências kitsch. Assim articuladas, as escolhas estilísticas de LaChapelle estão bem distantes daquele minimalismo conceitual que estava no auge entre os anos 1980 e 1990.

LaChapelle, de alguma forma, apropriou-se da atmosfera romântica e onírica do Barão De Meyer; da teatralidade das obras de Horst; do dadaísmo expresso nas fotografias de Blumenfeld; da fantasia e da busca pelo sonho, como fizera Man Ray; além de traços da *narrative art*, da dramaticidade e do erotismo de Bourdin e Tuberville e de seu próprio mentor Warhol; dentre tantos outros, para criar seu próprio estilo.

Os anos se passaram, as tendências estéticas surgiram e desapareceram. Algumas se mantêm, outras se unem, gerando novas formas visuais. Essa mistura de estilos é bastante característica da fotografia atual. Nada é novo da mesma forma que tudo o é. A moda também se produz rapidamente e se esvai, de uma hora pra outra, sem dar avisos, alterando tecidos, cores e comportamentos. A fotografia de moda faz o mesmo. A estética visual pode, sim, ter a força de avançar para onde menos se espera, mas podemos sempre ter a certeza de que, em algum momento, irá retornar, de forma igual, ou ao menos semelhante, ao que fora um dia, sempre no eterno conflito do real, ou verossímil, com o mítico e o mágico.

#### 4. OS MODELOS FOTOGRÁFICOS: EXPRESSÃO FÍSICA DA MODA

Os modelos fotográficos, fator de importância crucial – e só não colocamos como total devido à flexibilidade propiciada pelo caráter conceitual da moda atualmente – serão um dos alvos da análise imagética posteriormente proposta. Como já afirmaram Van Lamsweerde e Matadin (*apud* MARRA, 2008, p. 208), “As imagens de moda são, em muitos casos, articuladas em torno de sonhos coletivos e de fantasias projetadas sobre um indivíduo (no caso, a modelo), e expressos por meio das roupas, das poses, dos penteados e da maquiagem”. É a representação de tudo aquilo que nós, pessoas comuns, gostaríamos de ser. A fim de compreendermos as mudanças na criação/execução de fotografias de moda ao longo das décadas, é importante que nos atentemos ao conteúdo dessas imagens. Os modelos são, nesse sentido, um ponto importantíssimo.

##### 4.1 A moda estática

Considerando, junto com Marra (2008), Charles Frederick Worth como pioneiro em exibir suas peças em manequins de carne e osso (chamados de sósias), podemos caracterizar o estilista como sendo o precursor da profissão de modelo. Porém, nesse período, não existia o trabalho em relação ao posar, ao encenar e adentrar-se no conceito estabelecido ou criado pelo fotógrafo. A esses tipos de modelo, Marra (2008, p.74) dá o nome de “manequim”:

A manequim, [ou modelo] por definição, remonta à ideia daquele que veste de maneira anônima, neutra, como, de fato, um “manequim”, que, justamente porque anonimamente perfeita, está em condições de exaltar ao máximo a roupa que apresenta. Cortadas as ligações com a vida, a fotografia torna-se, desse modo, uma espécie de *still life*, de apresentação equilibradíssima e suspensa do produto.

Na realidade a questão “pose” em fotografia remete muito mais a uma questão técnica e de hábito do que conceitual. Logo que surgiu, a fotografia apresentava condições técnicas muito aquém das que possui hoje. As emulsões nas placas de prata, os primeiros suportes fotossensíveis, demandavam exposições bastante longas para que a imagem pudesse ser captada com alguma exatidão. Desta forma, como aponta Machado (1984), era imprescindível

que o indivíduo fotografado mantivesse sua posição durante todo o processo, permitindo que o retratista fizesse o registro de forma adequada. Passou-se a utilizar artifícios para colaborar com a estaticidade do modelo, como a inclusão de mesas, pilares ou banquetas nas cenas para que o indivíduo se apoiasse, reduzindo ao máximo a chance de movimentos que pudessem prejudicar a fotografia. Mesmo com o avanço do equipamento e a considerável redução nos tempos necessários para uma boa exposição, questões como essa ficaram marcadas na essência do ato fotográfico. Com a posterior superação deste entrave pelos modelos profissionais, vemos que tal hábito da pose, do estático frente às lentes, permaneceu e norteia o comportamento dos modelos informais, das pessoas comuns, até os dias de hoje.

No que diz respeito a isso, Machado (1984) também faz uma reflexão quanto à atitude dos modelos frente à câmera fotográfica no momento do registro. Ainda que a fotografia não tenha completado dois séculos de solidez, durante um bom tempo dessa existência os fotógrafos retratistas lançaram mão de artifícios relacionados à produção do cenário fotográfico e da própria aparência do retratado. Muito distante da posterior busca por atmosferas específicas nos cliques *fashion*, nos quais se pretendia valorizar o modelo, a roupa e o sentimento transmitido, esse tipo de produção era realizada de uma forma muito mais invasiva, com excessos decorativos e intuito puramente visual, e nada conceitual. Tal forma de ficção, sem grande bagagem de conteúdo, além de resultar num indiscutível desconforto para o fotografado, revelaria a artificialidade que passaria a acompanhar os encontros entre as lentes dos fotógrafos e seu público ao longo da história.

A simples existência do aparato fotográfico já tornaria obrigatório, sob o olhar de alguma lei social nunca escrita, a necessidade da transformação do indivíduo e do ambiente perante o fotógrafo. Diz Machado (1984, p.54): “A câmera não é nunca passiva diante de seu objeto; ela impõe um arranjo, ela produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença [...]”. As pessoas não conseguem ignorá-la. De uma forma ou outra se sentem coagidas a se transformarem em outros indivíduos que não eles mesmos. Mudam também o ambiente que as cerca na busca por um padrão estético específico, comum a todos, mas, paradoxalmente, indescritível e inalcançável. Daí se explica a opção técnica por equipamentos fotográficos menores e menos assustadores por parte de alguns nomes da fotografia de moda atual, como aponta Marra (2008). A fotografia de retrato (e também a arquitetônica, a institucional, a de produtos etc.) dificilmente é natural, dificilmente representa aquilo que o modelo é, e dificilmente é aquilo que o fotógrafo pretende que seja. Os obstáculos a serem superados por uma fotografia de moda que se queria mais dinâmica e natural foram, assim, compostos por esta artificialidade comportamental, além da questão da

estaticidade fotográfica, e da preocupação com o estético, com o atmosférico e com o sentimental. Uma fotografia que se queria menos rasa, buscando a sensação para além da própria fotografia.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, a moda deixaria de ser apresentada por moças comuns da sociedade. Surgiriam as primeiras agências de modelos profissionais, segundo Pimenta (s/d). Tais profissionais seguiam ainda o conceito passivo de manequim, descrito por Marra (2008). Mais tarde, entre a primeira e a segunda década do século XX, com a solidificação da alta costura e o surgimento de casas do ramo como Rouff, Paquin, Doucet, Lanvin e Chanel, os esforços de difusão e de comercialização de moda se intensificaram. As práticas publicitárias se instauraram no universo *fashion*, tendo o ideal de sedução como um dos seus principais artifícios (LIPOVETSKY, 2009).

Com sua propagação, a indústria *fashion* atingiu novos patamares, tendo o surgimento do *prêt-à-porter*, nas décadas de 1950 e 1960, como um divisor de águas. A alta-costura, em voga até então, deu lugar a uma moda mais democrática, passível de ser difundida através do globo. O que até então estava ao alcance das classes altas passaria a influenciar a sociedade de forma geral. O caráter exclusivamente funcional das vestimentas deu lugar à hipótese de agregar valores ao uso de tais peças como reflexo dos desejos das pessoas. O apelo do belo juntamente com os valores hedonista, de sentir-se bem, do bom gosto, do novo e da inclusão social através do “parecer como” (LIPOVETSKY, 2009), passou a exigir um novo tipo de apresentação da moda. A estética do superficial, do bonito porém estático, não era mais o suficiente. Era preciso algo mais.

## 4.2 Os modelos atores

Além da sedução, outros valores se estabeleceram no universo *fashion* ao longo da história. Os próprios fotógrafos, cada vez mais, deixaram de lado registros quase que jornalísticos ou documentais, apostando em imagens mais complexas, que transmitissem emoções e sentimentos para além do enquadramento fotográfico, como já fizera De Meyer com a busca da atmosfera perfeita e viriam a fazer Bourdin e Turbeville, com sua *narrative*

*art*<sup>5</sup> (LIPOVETSKY, 2009). Era preciso que os próprios modelos fotográficos entrassem nesse mesmo jogo. Surgem, então, as *top models*, frutos dessa nova realidade:

A *top model*, ao contrário, modificou completamente a identidade da modelo clássica, apresentando-se, sobretudo, como um corpo vivo, aliás, “como um corpo intertextual”, capaz de uma presença expandida e difusa entre desfiles, publicidades de produtos, participações em filmes e programas de televisão, “com uma personalidade própria, como mulher que desempenha certo papel” (MARRA, 2008, p.75).

Em outras palavras, o autor diz que, enquanto a modelo apenas empresta seu corpo para que as roupas sejam apresentadas, as *top models* têm um papel mais ativo em relação ao próprio conceito exposto nessas vestimentas, encarnando diferentes personalidades dependendo da ideia e do pensamento de comportamento e de moda proposto pelo estilista ou abordado pelo fotógrafo. Dessa forma as modelos e manequins estariam mais ligadas ao conceito de apresentação e de imagem da moda, enquanto as *top models* estariam relacionadas com conceitos de representação e de imaginário.

Os anos 1960 e 1970, marcados pela Revolução Sexual e pelas igualdades de direitos conquistados pelas mulheres, tiveram relevante importância nas mudanças das formas representativas da moda. A sexualidade não era mais um tabu. O sensual estava em voga e os valores puritanos, religiosos ou machistas perderam força. Segundo MARRA (2008), essa sensualidade, juntamente com o surgimento do *prêt-à-porter* e o advento da própria fotografia, foi um dos fatores essenciais para o avanço da cultura da moda nos nossos dias. Podemos dizer que a liberação do erotismo seria a marca extrema do crescente apelo sensual que tomava conta da moda. Como forma de protesto, de afirmação feminina, ou como artifício de impacto frente à sociedade, os profissionais do mundo *fashion* passaram a conotar tais valores à boa parte da produção do circuito.

Os desejos de toda sociedade, principalmente os femininos, grupo mais acolhido pelo universo *fashion* até o dado período, acabavam trazidos à realidade através das novas tendências da moda. Afinal, como já afirmaram Pollini (2009), Marra, (2008) e Lipovetsky (2009), moda é também comportamento, e justamente o comportamento da sociedade em meio a uma revolução dos costumes acabava refletido nas novas produções da indústria da moda. Pode-se depreender, então, que grande parte da sensualidade e do erotismo da fotografia *fashion* – e da própria moda – do período encontrava-se no desejo social coletivo e

---

<sup>5</sup> Arte expressa através da apresentação de eventos cronologicamente subsequentes, representando uma história ou relato.

feminino de liberdade sexual e de sentir-se bem consigo mesma, de parecer atraente e bela. É a recorrente questão da valorização individual e dos valores hedonistas que permeiam o percurso da moda desde sua formação no início da Era Moderna. Os modelos, como figuras principais de representação da cultura moda, não poderiam não estar incluídos em tal movimento. Eram a cara dessa nova realidade.

Simultaneamente, a partir do desenvolvimento da mídia audiovisual, grandes ícones da televisão e do cinema passaram a figurar também no circuito da moda. É o culto do *star system* (Lipovetsky 2009). Astros, estrelas e figuras de renome passam a ter participação relevante fora de suas áreas originais de atuação. Os atores, por exemplo, mais do que interpretar personagens, acabavam por fomentar o comportamento de toda a sociedade que passou a enxergá-los como exemplos a serem seguidos. Resultado direto da evolução da cultura moda, como propusera Lipovetsky (2009), tal fato corrobora com a questão que afirma a relevância do fator comportamental como próprio e inseparável do mundo *fashion*. Nesses casos, ainda que a aparência dessas figuras públicas fosse relevante para fins de sedução, o maior mérito estaria em suas atitudes, transpostas da ficção para a vida real. O grande trunfo está justamente no fato de apontar alguém socialmente diferenciado e trazer seu modo de vida para perto da sociedade. Tal processo acabaria, por um lado, aproximando-o da vida comum do grande público, fazendo com que, através da exposição midiática, fosse recolocado, mesmo que de forma unicamente aparente, dentre os indivíduos mundanos, longe de sua morada de deuses olímpicos, como propôs Morin (2011). A sensação de aproximação intensificaria ainda mais sua influência, possibilitando uma propagação ainda mais abrangente de seu modo de vida, de seu estilo e de suas vestes, ou seja, da própria moda.

Se moda é comportamento, moda também é atitude. Sejam profissionais fotográficos exclusivos de moda ou advindos da televisão, do cinema, ou do universo musical, esses modelos se mostraram tão importantes quanto as próprias roupas que utilizavam. Sem eles não seria possível a disseminação e solidificação da cultura do *fashion*.

#### 4.3 Quebrando tabus

A atuação de modelos na moda sofreu várias modificações ao longo da história. Dos modelos estáticos passou-se a uma nova lógica do movimento e da encenação. Após isso, profissionais de outras áreas passaram a ser aceitos como figuras de expressão do mundo *fashion*. Mas, ao longo desse processo, a exemplo da igualdade de direitos femininos e da libertação sexual, outros tabus foram superados para que a moda pudesse florescer.

A presença de modelos negras em capas e publicações é um exemplo bastante recente. Segundo Oliveira (2011), somente na década de 1940 a americana Dorothea Towles Church viria a se tornar a primeira modelo negra a cruzar uma passarela em Paris. Em uma viagem para a França, viria a chamar a atenção de Dior, o que a faria uma das modelos de maior destaque até a década seguinte. Em 1965, Donyale Luna foi a primeira modelo negra a figurar em uma grande publicação de moda americana, a Harper's Bazaar. Consta, inclusive, que Luna tinha exclusividade contratual com Richard Avedon, sobre quem já falamos anteriormente. Ainda nessa década, se destacariam Naomi Sims, que sofrera preconceito no início de sua carreira devido ao seu tom de pele escuro, mas que viria a ser considerada uma das primeiras *supermodels* da história da moda. A esse grupo de primeiras modelos negras se somaram Beverly Johnson, Veronica Webb, Iman, Naomi Campbell, Tyra Banks, Liya Kebebe, Alek Wek, Chanel Iman, Joan Smalls, algumas de sucesso até a atualidade. A exemplo da lógica instaurada sobre atuação multifacetada dos profissionais de outras mídias também no universo fashion, a maior parte dessas modelos realizou o caminho inverso, participando posteriormente de produções televisivas ou cinematográficas.

Com a intensificação do apelo publicitário no mundo *fashion*, com o abuso da exploração da beleza e da sedução criou-se uma nova ditadura. O *marketing* do corpo perfeito e dos estereótipos específicos para exibição na moda ganhou espaço. Anteriormente a isso, como aponta Miranda (s/d), a forma feminina padrão era a de cintura fina com quadris e curvas bastante acentuadas, como as apresentadas por Marilyn Monroe e Elisabeth Taylor nas décadas de 1940 e 1950.

Somente na década de 1960, com o surgimento da modelo britânica Twiggy tais padrões se alteram. Para atingir seu padrão estético extremamente magro e sem curvas marcadas, as publicações femininas passaram a sugerir um estilo de vida com dieta e muitos exercícios. Tal mudança, segundo Marra (2008) e Lipovetsky (2009), plenamente de acordo com a revolução feminina e a quebra dos paradigmas estéticos arcaicos dos quadris largos, próprio da mulher submissa e reprodutora, foi apoiada e facilmente assimilada.

Conforme Marra (2008), as consequências da mudança visual iniciada na década de 1960 foi gradual. Na década de 1980, porém, a fotografia de Herb Rits, com a supervalorização das formas do corpo dos modelos em detrimento da própria roupa, obteve seu destaque na fotografia de moda, representando um padrão ainda mais específico de beleza corporal. Aliada à já citada exploração do teatral nas atmosferas fotográficas, citada anteriormente como próprias do trabalho de fotógrafos como De Meyer, Hoyningen-Huene e Beaton ao longo do percurso histórico da imagem *fashion*, criou-se um ambiente ainda mais atrativo e desejoso ao ser humano comum, que passou a buscar para si os mesmos valores agregados em tais representações.

A busca social pela similaridade com o que é apresentado pela moda propiciou um momento de crítica e reflexão por parte dos próprios fotógrafos. Helmut Newton, profissional de grande circulação no meio entre as décadas de 1950 e 1980 e cujo principal apelo era justamente do sensual e da realidade em detrimento à artificialidade, já afirmara que sob hipótese alguma os modelos fotográficos poderiam ser comparados às pessoas normais, a “gente de verdade” (apud POLLINI, 2009), uma vez que seu comportamento e sua aparência não seriam próprios das pessoas comuns. Atingir um padrão estético próprio de profissionais da moda e da beleza não seria algo fácil, e não estaria ao alcance do público regular, com um padrão de vida normal. Tal questionamento é levantado atualmente quando questionamos padrões de beleza da “cultura moda” (LIPOVETSKY, 2009) em exposição constante na mídia.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o homem passa a ser novamente incluído no universo *fashion*. Deixado de lado desde as primeiras décadas da Era Moderna, período no qual ocupou papel central na moda tendo suas roupas mais rebuscadas que a das mulheres, o *fashion* masculino foi novamente considerado. Como aponta Lipovetsky (2009), tal mudança não simboliza uma igualdade no tratamento a ambos os gêneros no meio – a mulher ainda era mais valorizada –, mas representa a reformulação de um pensamento há muito solidificado. A libertação sexual e *gay* dos anos 1980 colaborou mais ainda para isso. O homem passou a ocupar espaços nas publicações de moda e publicitárias. Fotógrafos como o já citado Bruce Weber e sua abordagem ambígua do homossexual e do viril colaboraram para a presença definitiva do homem no universo *fashion*.

O fato é que o desejo social coletivo de “querer ser”, tanto nos primeiros anos da moda referentemente as vestes e aparência e, posteriormente, relacionado à juventude e à atitude (LIPOVETSKY, 2009), acabaria por levar o indivíduo comum a uma busca incessante por



algo muitas vezes inatingível. Essa brecha aberta na moda acaba sendo um dos principais pontos de crítica por estudiosos do fenômeno. Uma suposta oportunidade de individualização pessoal juntamente com a coesão social permitida pela pluralidade de opções na moda, quando não alcançada, como aponta Lipovetsky (2009), acabaria por gerar justamente o seu contrário: a segregação e a solidão dos indivíduos. Na busca sem sucesso pelo padrão estético em voga, restaria o sentimento de frustração e o consequente afastamento social dessas pessoas.

#### 4.4 *Supermodels e übermodels*

Os indícios daquilo que chamamos de *supermodels* remetem aos anos 1960. Muitíssimo bem pagas, com popularidade de alcance global, essas modelos quebraram as barreiras entre o profissionalismo na moda e a fama. Não fizeram seu nome em outras áreas, aproveitando-se da fama para despontar no universo *fashion*, mas sim, o contrário. Solidificaram de tal forma seu nome no mundo da moda que passaram a receber oportunidades também fora dele. O tráfego entre diferentes áreas de atuação, como sugere Gregory (2013) e seu prolongado ciclo de atividade profissional (CROTTY, s/d) – o que é extremamente raro em um meio no qual o corpo e a beleza são as principais ferramentas de trabalho – são alguns dos atributos que diferem modelos comuns daquelas que irão ter seus nomes marcados na história.

Segundo Gregory (2013), Twiggy, juntamente com Naomi Simms podem ser consideradas as primeiras *supermodels* de todos os tempos. Após elas, nos anos 1970, com um contrato de publicidade com a Revlon, a modelo Lauren Hutton abriu o caminho para que as modelos passassem a atuar em outras frentes que não as passarelas ou editoriais de moda. Nos anos 1980, modelos como Brooke Shields e Elle Macpherson obtiveram semelhante destaque, a primeira como garota propaganda da Calvin Klein e a segunda desenvolvendo sua própria marca no universo da moda. Mais tarde, Macpherson se tornaria, inclusive, apresentadora da versão britânica de um *reality show* focado na descoberta de *new faces*<sup>6</sup>, o

---

<sup>6</sup> Termo pelo qual são conhecidos os novos modelos, os que acabam de entrar no circuito *fashion*.

Britain's Next Top Model, reafirmando o caráter paradoxalmente perene das supermodelos no efêmero universo *fashion* e atraindo olhares por mais de 30 anos.

Nos anos 1990, as *supermodels* conseguiram ainda maior destaque e influência. Naomi Campbell, Tatjana Patitz, Cindy Crawford, Christy Turlington e Linda Evangelista figuraram juntas na capa da Vogue. A combinação das modelos renderia ainda um videoclipe de George Michael no qual, ainda que brevemente, as cinco puderam revelar, além da sua conhecida sensualidade e *glamour* próprios do mundo *fashion*, sua desenvoltura com a atuação, comprovando sua versatilidade para além das câmeras fotográficas e passarelas. Seus nomes ficaram tão conhecidos na mídia que logo se tornaram sinônimos de sedução, beleza, luxúria e riqueza, como aponta Gregory (2013). Elas eram tudo aquilo que toda a sociedade desejava ser. As supermodelos passaram a ser mais do que modelos, se tornaram verdadeiras celebridades.

Nos anos 1990, o surgimento de Kate Moss modificou ainda mais as estruturas da moda. A *supermodel* propôs um novo padrão de beleza, mais andrógino, com o corpo menos curvilíneo, mais reto. Presente em campanhas publicitárias de marcas de renome como Calvin Klein, Topshop, Rimmel, a mídia também passou a relatar cada detalhe da vida da modelo celebridade. Entre as tendências difundidas graças a sua imensurável popularidade estão os jeans *skinny*, perfeitos para seu corpo esguio.

Para Crotty (s/d), um outro fator ainda seria determinante na diferenciação entre modelos e supermodelos. Além de uma atuação extra-universo *fashion* ou uma vida profissional mais longa do que o comum, seria necessário algo mais, um diferencial, uma marca ou uma assinatura. Toda a *supermodel* teria algo peculiar a agregar a sua habilidade profissional multifacetada e a sua beleza. Algo como a pinta de Cindy Crawford; os dentes de Lauren Hutton; o corpo atlético de Christy Turlington; o longo pescoço de Iman; os olhos de Twiggy (tão marcantes quanto sua magreza e jovialidade); a testa de Tyra Banks; o físico de poucas curvas de Kate Moss; o cabelo “camaleônico” de Linda Evangelista; a sisudez de Naomi Campbell ou mesmo o corpo e “bumbum” brasileiro de Gisele Bündchen.

Gisele, por sinal, segundo Gregory (2013), pode ser considerada sucessora e contraponto estético de Kate Moss. Com um corpo muito mais curvilíneo, a brasileira considerada durante anos a modelo mais bem paga do mundo, é o oposto da beleza feminina sem curvas da britânica. Bündchen tem atuação profissional bastante vasta. Além de modelar, participar de campanhas publicitárias, e de produções cinematográficas, a brasileira ainda dedica sua atenção a obras de caridade, o que contribui ainda mais para seu *status* de

celebridade, para sua circulação na mídia e para seu índice de “copiabilidade” por parte do público. O nível de sucesso e de remuneração da brasileira foi tão grande que, segundo Fraia (2009), exigiu uma nova denominação para a descrição de sua posição no universo *fashion*. Gisele Bündchen não seria, de fato, uma *supermodel*, mas algo além disso. Por volta do ano 2000 o adjetivo “*übermodel*” foi criado para posicionar a modelo brasileira acima de todas as outras, numa espécie de hierarquização do mundo *fashion*.

Com a rapidez e a efemeridade dos acontecimentos na moda, é possível que logo surja uma *new face* para superar todas as marcas de Bündchen e suas antecessoras. Não conhecemos o futuro. Provavelmente, em algum momento, irá surgir uma outra modelo capaz de quebrar paradigmas e conquistar um espaço único no universo em questão. Sim, é possível. O impossível é negar a importância de todas essas mulheres citadas para o passado, presente e o futuro da cultura moda. Como tudo no meio *fashion*, serão eternamente referências para todas aquelas que ainda estão por vir.

## 5. METODOLOGIA

Com o objetivo de perceber as modificações estéticas na fotografia de moda ao longo das décadas, serão selecionadas e analisadas capas da Revista Vogue UK. Tal publicação foi escolhida devido à importância da Vogue no cenário cultural, econômico e *fashion*, além de sua disponibilidade na *web*. Ainda que mais próxima, optaremos por não analisarmos a edição brasileira da revista. Apesar de muito mais recente, publicada desde 1975, a versão nacional não dispõe do material para a pesquisa de forma facilitada. O acervo não é de acesso público, impossibilitando uma avaliação completa das edições conforme o modelo metodológico proposto. Tal fato provavelmente tem base na troca constante de editora da publicação nas últimas décadas. A Vogue UK, por sua vez, disponibiliza em sua página da internet a maior parte de suas capas desde sua criação em 1916, período no qual a fotografia ainda não apresentava solidez, deixando a cargo das ilustrações a totalidade do conteúdo imagético apresentado na capa de suas edições.

Somente a partir de 1932, a fotografia passaria a figurar nas capas da Vogue UK, com um trabalho de Edward Steichen apresentando uma modelo com um traje de banho vermelho, levantando uma bola de praia frente a um fundo azul, remetendo ao céu, ao mar e ao clima litorâneo. Ainda que a mudança não tenha ocorrido de forma abrupta (existirão edições da revista com capas ilustradas após isso), a fotografia de Steichen pode ser considerada o marco da ruptura de uma tradição da ilustração que durou quase duas décadas. Por essa razão, focaremos principalmente nas publicações a partir da década de 1950, período esse em que a fotografia passa a sobressair sobre os desenhos e pinturas.

Num primeiro momento, para a percepção de nuances no caminhar da fotografia *fashion*, um distanciamento temporal entre décadas aparentou ser mais adequado, uma vez que a moda, mesmo com seu caráter efêmero, não abandona nunca a totalidade de suas vivências anteriores, mas sim, constrói novos estilos usando como base seu próprio passado, num processo gradual de construção da sua realidade e existência. Porém, ao observarmos as imagens, pode-se observar já num primeiro olhar a quantidade de fatores de transformação presentes não somente entre decênios, mas de um ano para o seguinte da publicação.

Levando em conta tais detalhes, optou-se pela inclusão de amostras que representassem cada um dos anos de existência da Vogue UK, escolhidos através de uma leitura flutuante, de

forma aleatória, e que melhor exemplificassem as escolhas estéticas e os padrões visuais de cada um desses períodos. Para tal, foi fundamental a disponibilidade do material através do site oficial da revista<sup>7</sup>, possibilitando um objeto de pesquisa mais coeso e significativo. Para fins comparativos, não negligenciaremos as publicações anteriores a 1950, mas tratá-las-emos como um grupo de imagens à parte, sem o mesmo rigor cronológico do restante do objeto de pesquisa devido à ausência de fotografia na totalidade desse período. Serão estudadas, então, o total de 70 edições publicadas entre os anos de 1932 e 2013.

Para a análise, seguiremos um protocolo criado a partir da compilação e interpretação de alguns conceitos de Marra (2008), Barthes (1969), Machado (1984) e Dubois (1993), divididos entre quatro grupos: questões técnicas; modelos e conteúdo; unidade estética e temporal; e conjuntura. O protocolo misturará questões objetivas e discursivas sobre a imagem fotográfica. O primeiro dos grupos, que envolve as questões técnicas fotográficas, é composto por iluminação, enquadramento, a continuidade do quadro (ou extraquadro).

O item iluminação propicia uma abordagem bastante complexa. Diferentes esquemas fotográficos de luz são possíveis com a utilização de equipamentos variados. A obtenção de resultados é praticamente infinita, podendo executar-se uma ideia específica através de inúmeras técnicas e formas. Por se tratar de um processo essencialmente óptico, relativo à física, não poderemos nos ater a todos os seus aspectos teóricos e matemáticos sob risco de não darmos conta dos demais pontos relevantes à análise. De maneira sucinta, mas suficiente para o objetivo proposto, observaremos as relações de iluminação gerais entre modelos e cenários, assim como a proporção da intensidade de luz escolhida para iluminar o primeiro e o segundo plano fotográfico. Em outras palavras, analisaremos a qualidade da iluminação no cenário e no modelo separadamente, tendo como base as proporções de iluminação apresentadas por Hunter (2009). Para o autor, qualquer retrato representa sempre uma proporção entre as áreas mais e menos iluminadas dos modelos, expressas através de uma fração. Uma fotografia com proporção de iluminação de 2:1 simbolizaria, por exemplo, um contraste mínimo entre a parte mais iluminada de um modelo ou objeto, no qual duas unidades de luz atingiriam a parte mais clara do assunto, enquanto apenas uma unidade contemplaria a região mais escura.

As proporções de Hunter (2009) podem ser levadas a limites extremos, como 5:1, em imagens de alto contraste e dramaticidade. Para a análise das capas da Vogue UK

---

<sup>7</sup> [www.vogue.co.uk](http://www.vogue.co.uk)

consideraremos esses extremos de tal representação e sua apresentação intermediária, ou seja, consideraremos imagens de baixíssimo contraste – conhecidas como *high Keys* e nas quais estariam incluídas a proporção de iluminação de 2:1; imagens de contraste mediano – de proporções de 3:1 e 4:1; e imagens de altíssimo contraste e dramaticidade – com proporções de 5:1 ou mais, as chamadas *low keys*.

Como as quantidades de luz podem ser quantificadas matematicamente e fracionadas ainda mais, possibilitando uma gama infinita de possibilidades, para fins representativos, utilizaremos apenas a nomenclatura de contrastes baixo, médio e alto nas análises de modelos/primeiros planos das imagens escolhidas. Assim como o objeto principal das cenas, a exposição dos fundos e cenários também será observada através de critérios como subexposição; exposição padrão ou intermediária; e superexposição.

Os dois outros itens de análise do primeiro grupo, referente à técnica fotográfica, estão intrinsecamente ligados. O extraquadro acaba por ser uma consequência direta do enquadramento. Machado (1984) e Dubois (1993) definem o quadro como uma escolha do fotógrafo, cuja finalidade seria realçar, estetizar ou mesmo modificar a realidade fotográfica. É uma escolha, ou interpretação do mundo, uma subjetivação concentrada na individualidade do fotógrafo e daqueles envolvidos no desenvolvimento criativo, ou crítico, da fotografia. Como consequência disso, dessa emolduração da realidade, cria-se a possibilidade de uma realidade exterior a essa janela fotográfica, o extraquadro, como explica Machado:

A referência a um espaço ilusório extraquadro pode se dar de várias maneiras, como ocorre, por exemplo, toda vez que uma figura que está em campo aponta ou remete para algo fora de campo: esse é o caso da foto de uma mulher com a expressão aterrorizada, as mãos protegendo o rosto e o olhar fixo em algo que só ela mesma pode ver. O espectador só tem diante de si a imagem da mulher assustada e a direção apontada pelo seu olhar, mas não tem o contracampo desse espaço para o qual se dirige o olhar: isso não o impede (ou melhor, isso exatamente o força) de conceber imaginariamente o prolongamento desse espaço emoldurado pelas bordas do quadro (MACHADO, 1984, p.83).

A indicação do extraquadro representa a forma como enxergamos e como as coisas são representadas na natureza. Simbolizaria a fotografia não como a realidade, mas como um pedaço do mundo, delimitado por uma moldura (o quadro fotográfico), mas expansível. O enquadramento seria apenas uma parte desse universo. Essa característica fotográfica pode se manifestar de diferentes formas que não através do apontamento ou do olhar dos retratados. Pode ser indicado com a supressão de parte de algum elemento do quadro fotográfico; com a ideia de perspectiva fotográfica; pela representação de reflexos no espelho, que simultaneamente obstrui determinada área do campo fotográfico e apresenta outras sob um

ângulo diferente e de outra maneira impossível de serem reveladas; por uma moldura dentro da moldura-quadro da imagem (um olhar através de uma janela ou de um buraco de fechadura, que indicaria todo um ambiente para além do assunto fotografado, por exemplo); ou de qualquer outra forma que induza o espectador a um olhar para além do que está sendo de fato visto.

Devido ao grande caráter subjetivo do quadro e extraquadro no que diz respeito às decisões do fotógrafo, analisaremos o extraquadro de forma objetiva, observando se há indicações para sua existência ou não, com um apontamento breve do elemento visual que dá tal indicação. Ao enquadramento nos limitaremos às suas questões formais que dizem respeito a planos de cena. Observaremos se são abertos, representando modelos de corpo inteiro; intermediários, com representações humanas de meio corpo; ou fechados, em close, com a valorização do rosto do retrado em detrimento do restante de seu corpo.

A análise das escolhas subjetivas do fotógrafo para o quadro, o motivo de terem sido feitas, não nos possibilitaria chegar à conclusão alguma visto que se mostram inevitavelmente relacionadas às condições do ambiente ou locação, além das motivações psicológicas e criativas próprias dos *image-makers* no momento do ato fotográfico. Por essa razão, não serão consideradas. Em outras palavras, podemos observar o que os profissionais da fotografia de moda quiseram nos mostrar, mas não aquilo que pensaram e as razões para fazerem tais escolhas, o que explica a análise mais breve de tal aspecto visual.

O extraquadro está, na realidade, muito próximo aos itens do segundo grupo de categorias de análise, que diz respeito aos modelos e conteúdo fotográfico. Aproxima-se dos itens de tal grupo devido a sua subjetividade e implicação de valores por ele agregados, diferente da explicitação e objetividade expressados pelos itens do grupo de características essencialmente técnicas e formais. Apesar disso, simultaneamente, sua íntima relação com o enquadramento torna válida sua inclusão no grupo anteriormente citado. De uma forma ou outra, sua inclusão qualquer um dos grupos não afetará o resultado final da análise imagética.

O segundo grupo é formado por itens da imagem munidos de maior poder subjetivo e conceitual. Tal categoria incluirá ainda os cenários; os objetos de cena; as poses e a atitude dos modelos; e o índice de realidade ou verossimilhança com o real. Todas estas são categorias muito mais psicológicas do que visualmente concretas.

Os cenários têm uma função fortemente relacionada ao quadro e ao extraquadro. Dubois (1993) diz que são caracterizados por tudo aquilo que induza a ideia de um outro

espaço fora do quadro fotográfico. Pode-se dizer que o cenário acaba sendo o conteúdo, ou recheio, do enquadramento fotográfico, tanto em versões mais elaboradas, como em externas e locações; ou em apresentações mais simplificadas, com um fundo infinito de estúdio ou uma parede iluminada. Tem como função contextualizar a cena fotográfica e sua expansão, estando fortemente ligada à noção de mundo além da janela fotográfica. Analisaremos sua existência e os valores agregados à imagem através dela.

A exemplo do cenário, teremos o mesmo cuidado com os demais objetos que compõe a imagem fotográfica. Serão observados os itens de produção e composição de cena, utilizados à exaustão, e por vezes de forma exagerada, desde os primeiros momentos da fotografia de retrato como apontou Machado (1984). Sua utilização é de extrema importância para a construção conceitual da fotografia de moda. Os objetos da cena estão atrelados a valores e são responsáveis por associações de ideias aos espectadores, como aponta Barthes (1969, p.307):

Estes objetos constituem excelentes elementos de significação: de um lado são descontínuos e completos em si mesmos, o que é para um signo uma qualidade física; e de outro, eles remetem a significados claros, conhecidos; são, portanto, os elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente erigi-los em sintaxe.

Tanto o cenário quanto os objetos de produção incluídos na cena serão analisados quanto sua presença ou não e quanto aos valores conotados ao clique fotográfico *fashion*.

Mantendo-nos nos itens de subjetividade fotográfica, voltaremos nossa atenção às modelos, foco principal da maior parte das imagens de moda. Daremos enfoque à questão da origem profissional do retratado, se oriundo do universo *fashion* ou se incluídos através do que Lipovetsky (2009) chamou de *star system*, diferenciando modelos profissionais de atores e estrelas do *show business*. Observaremos também seu comportamento e as poses apresentadas nas fotografias. Levaremos em conta a diferenciação entre a atitude mais estática e passiva dos modelos perante as câmeras e aquela mais ativa e atuante, que diz respeito ao que Marra (2008) denomina de manequim e *top model*. A pose, um dos indicadores de conotação de Barthes (1969) a exemplo dos objetos anteriormente citados, tem uma grande capacidade de transmissão de significados e também será considerada. Pode transmitir atitudes, sentimentos e valores para uma imagem que, por si só, não faz nada além de mostrar ou representar.

Por último, no grupo de características subjetivas e objetivas, temos o índice de



realidade ou verossimilhança com o real. Admitindo o apontamento de Machado (1984) no que diz respeito à inevitável interferência na realidade pelo próprio ato fotográfico, seja ela de forma voluntária ou involuntária, assumiremos o caráter não-indicial ou o ficcional fotográfico. Tendo isso em mente, iremos analisar as capas da Vogue UK posicionando a criação imagética do fotógrafo segundo os conceitos de Imaginário Alto e Baixo apresentados por Marra (2008).

Imaginário Baixo seria aquele “[...] menos ligado à dimensão teatral e mais ligado à dimensão dos comportamentos comuns ou, em todo caso, possíveis” (MARRRA, 2008, p.138). Em outras palavras, seria a imaginação do fotógrafo em ação para a construção do ambiente fotográfico, mas de forma realista, próxima das atividades humanas comuns e cotidianas. Já o Imaginário Alto seria muito mais próximo de algo mágico, feérico, fantástico, ou improvável para o indivíduo padrão. Em ambos os casos, a realidade factual estaria separada da fotografia, mudando apenas a carga ficcional imagética. Toda a criação de moda parte do conceito estabelecido pelo fotógrafo dentro da ficcionalidade. Voltaremos nosso olhar às publicações separando, portanto, as capas voltadas para uma criação mais próxima ou mais distante do verossímil.

O terceiro grupo de categorias de análise diz respeito à unidade entre as capas representadas ao longo da história. Usarei como base principal a ideia de sintaxe fotográfica, indicador de conotação de Barthes (1969), porém, de forma adaptada. Não se aplicará o indicador de unidade visual a um editorial ou ensaio específico, mas à cadeia de imagens temporalmente dispersas, o objeto dessa análise. Buscaremos a unidade visual e um padrão estético semelhante entre os exemplares ao longo dos anos e das décadas, observando possíveis modificações na representação das imagens da capa da revista.

Por último, observaremos as alterações históricas, sociais e culturais de cada período, conforme o que foi apresentado por Pollini (2009), Marra (2008) e Lipovetsky (2009). Os grandes fatos históricos certamente têm grande influência em todo o regime e desenvolvimento do universo *fashion*, estando fortemente ligados a toda a produção fotográfica dessa esfera. Através de uma relação com mudanças na sociedade poderemos observar possíveis modificações de comportamento e de atitude nas modelos, nos conceitos e na forma de se representar a moda. Com esses itens de análise, utilizaremos um formulário/protocolo para a observação das 70 edições selecionadas da Revista Vogue UK, conforme o modelo a seguir:

Gráfico 1:

FOTO DA EDIÇÃO

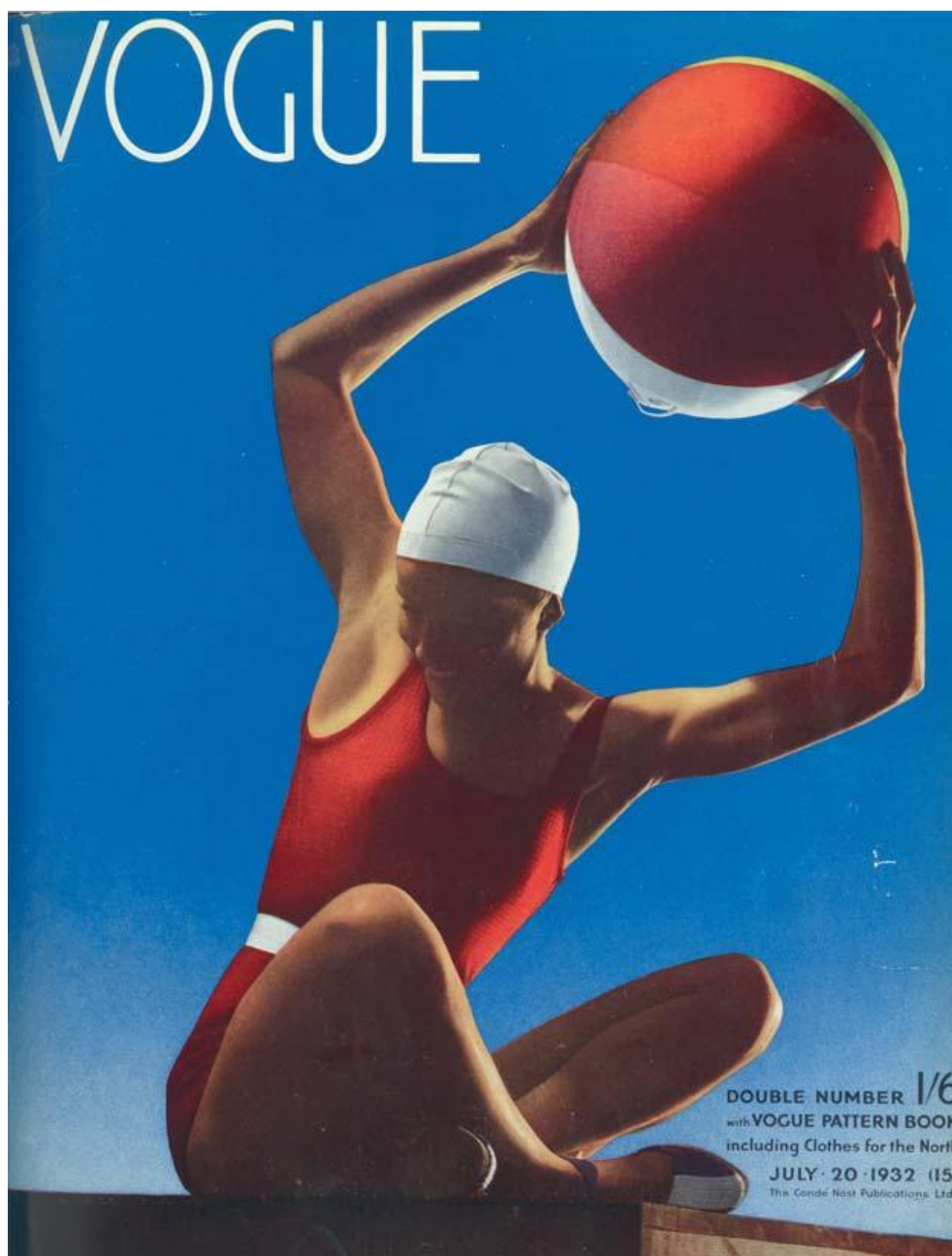
Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
Extraquadro	Sim	Não	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	
Mês	
Fotografia	
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
Atitude	Manequim	Top Model
Modelo Postura:		
Político Social:		
Unidade ano anterior	Sim	Não

## **6. A ESTÉTICA DECUPADA: A DESCONSTRUÇÃO DA FOTOGRAFIA DE MODA**

Neste capítulo serão apresentados alguns exemplos de análise de capas da Vogue UK, além da contabilização e apresentação de seus resultados e da discussão sobre os mesmos. Devido ao grande volume da pesquisa, serão apresentadas cinco análises. O restante do estudo se encontrará juntamente com seus protocolos de análise no Anexo.

**Figura 1:**

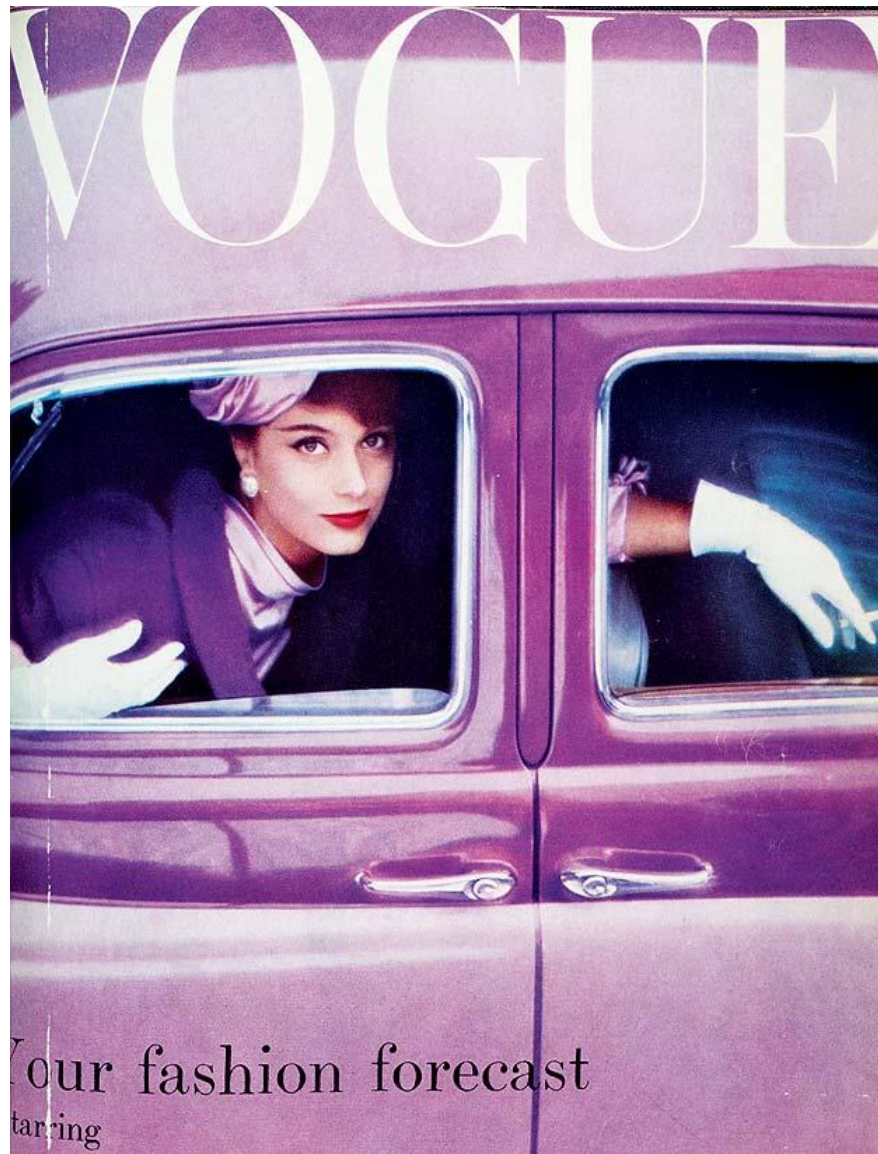
STEINCHEN, Edward, 1932.

Pelo fato de a edição ter sido publicada no início dos anos 1930, mais precisamente em julho de 1932, alguns dos valores marcantes da década anterior ainda podem ser observados nesta fotografia. O início da liberação feminina oriunda das funções assumidas na sociedade durante o período aliada com o estilo de vida mais saudável, ligado à natureza, está claramente exposto na imagem. Esta foto é de autoria de Edward Steichen. Trata-se da

primeira capa da revista Vogue UK a trazer uma fotografia. Ela representa uma mulher em trajes de banho sentada em um deck ou trapiche se divertindo ao brincar com uma bola de praia, provavelmente interagindo com alguém, de modo que o clique caracteriza apenas um estágio de um movimento maior, fazendo referência àquilo que, mais tarde, nomes como Bourdin e Tuberville explorariam através da *narrative art*. Não se sabe se a fotografia foi feita em estúdio ou ao ar livre, mas a ideia de localização praiana ou de um clube com piscina é indissociável.

Tecnicamente, o contraste entre os pontos de maior e menor luz na modelo são bastante acentuados. Seu rosto permanece quase que totalmente no escuro, apesar de enxergarmos ainda seu sorriso. A exposição do céu parece correta – no caso de externa –, assim como o degradê da iluminação na parede azul, no caso de produção em estúdio. A posição das mãos e da cabeça, que indicam a interação da garota, possibilitam imaginar alguém mais fora do quadro, possivelmente abaixo do deck no qual a modelo está sentada. Mesmo que o clique tenha sido montado, é bastante verossímil e próximo da realidade das pessoas comuns, caracterizando aquilo que Marra (2008) apontaria como Imaginário Baixo.

**Figura 2:**



PARKINSON, Norman, 1957.

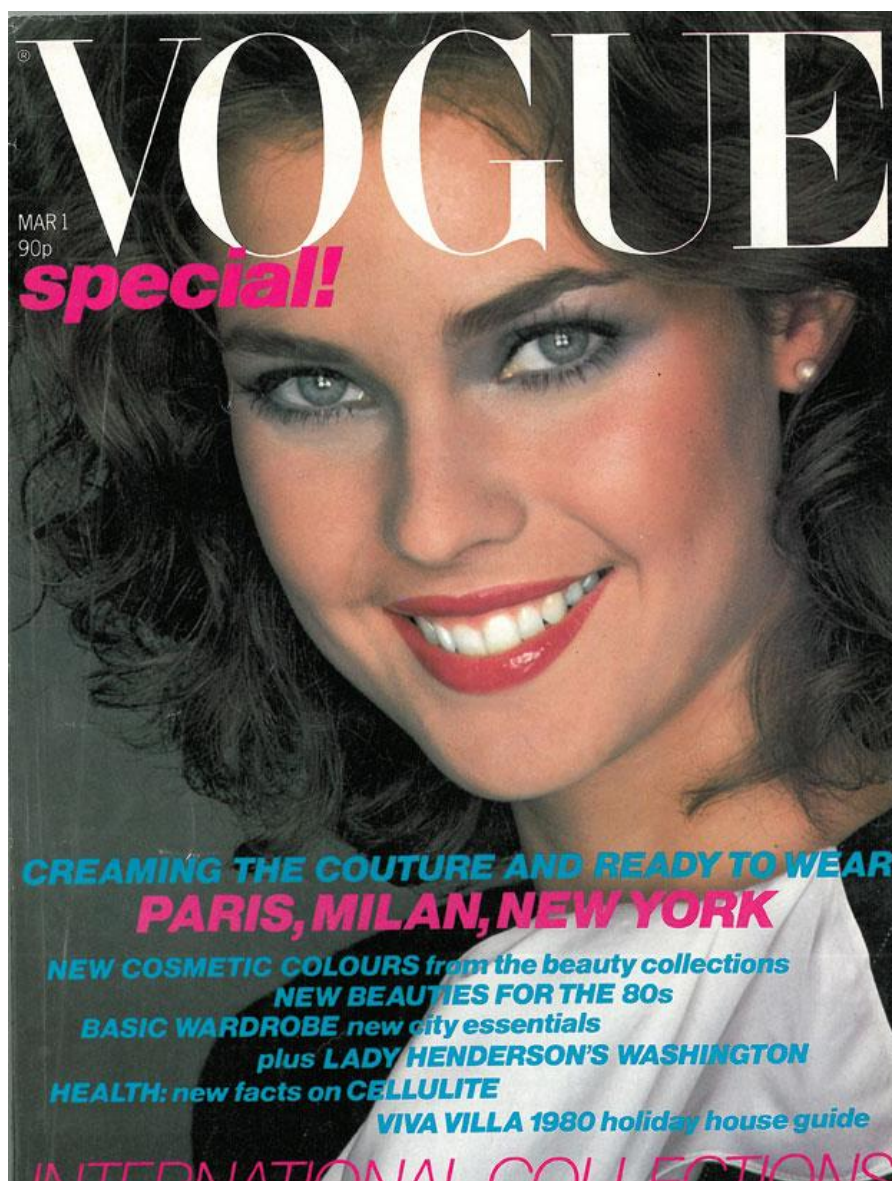
Esta edição é de agosto de 1957 e representa um período de difusão global da moda. Através do *prêt-à-porter* e da disseminação dos valores democráticos de moda pelo mundo, o fashion passou a estar mais próximo da vida das pessoas comuns. A fotografia de Norman Parkinson representa exatamente isso. O luxo e glamour vistos na modelo, uma jovem moderna – representado pelo cigarro em sua mão -, dentro de um carro brilhante e colorido é associado à sua aparência serena e confortável. Tal fato trabalharia para evidenciar o sentido agregador do *prêt-à-porter*, tornando realidades belas e agradáveis mais próximas do público.

O clique, feito como se fosse um flagra por parte de um fotógrafo de celebridades, coloca a modelo como uma pessoa comum, mas capaz de atrair olhares, num mundo chique, refinado e aparentemente ao alcance de qualquer um.

A iluminação fotográfica não apresenta grandes truques. Um contraste médio é encontrado entre as fontes de iluminação tanto no modelo quanto no fundo ou cenário da fotografia – no caso, o carro. Encontramos referência ao extraquadro em dois momentos: o primeiro, na posição do veículo, cortado na foto, e que pode induzir tanto a ideia de tráfego de trânsito quanto à de veículo estacionado. A segunda referência ao extraquadro é o olhar da modelo, direto para a câmera, como se pega de surpresa, mais ainda tranquila e confortável com a situação na qual está inserida. Ainda que o olhar direto seja uma constante em publicações de moda, não induzindo a universos alheios ao do quadro fotográfico, nesse caso, juntamente com a expressão e posição corporal da modelo, acaba por fazer referência a um flagrante fotográfico, como se a retratada olhasse para o fotógrafo e no mesmo instante percebesse estar sendo fotografada. Sendo assim, nos remete à ideia de um extracampo localizado em frente ao clique fotográfico, provavelmente uma calçada, na qual o fotógrafo – o *paparazzo* imaginado e não o real profissional *fashion* – estaria posicionado.



Figura 3:



CHANTELAIN, Alex, 1980.

A capa de março de 1980 foi clicada por Alex Chantelain. É uma fotografia simples, com o plano bastante fechado no rosto da modelo. Não se tem muita informação de ambientação nem do *look* vestido, a não ser por uma porção de algo que parece ser um lenço no pescoço. O restante do traje, preto, ou em tom bastante escuro, nos remete à ideia de vestimenta formal, própria do mercado de trabalho. A expressão da retratada, com um olhar confiante, mas não sedutor, faz referência também ao mercado profissional. A maquiagem e o sorriso reforçam a feminilidade da modelo. Tudo faz ainda mais sentido ao levarmos em



consideração o período de refortalecimento capitalista caracterizado nos anos 1980, em contraponto aos protestos dos movimentos *hippie* e *punk* da década anterior. O poder financeiro e econômico aliado ao papel cada vez mais atuante das mulheres no mercado de trabalho está retratado nessa fotografia.

A parte técnica é bastante simples. A luz no rosto é bastante difusa, não propiciando grandes diferenças de quantidade de luz no rosto da modelo. O fundo apresenta uma exposição menor, provavelmente uma decisão puramente estética. Não há cenários nem objetos de composição de cena. O olhar da modelo, direto para a câmera, não permite qualquer conotação conceitual. A combinação desses fatores não abre possibilidade para elementos extraquadro induzidos pelos elementos da cena.

Figura 4:



LINDBERGH, Peter, 1992.

O fotógrafo Peter Lindbergh foi a mente criativa por trás da capa da revista no mês de setembro de 1992. A década foi marcada por um momento de contenção do universo *fashion* devido à Guerra do Kuwait, crise financeira americana e a disseminação do vírus da AIDS pelo globo. Seguindo essa tendência, a moda adotou uma postura mais “pé-no-chão”, como exemplificado nessa fotografia. O forte apelo urbano, mas de pessoas comuns, é o mote principal do clique. Usando o rosto da supermodelo Linda Evangelista, Lindbergh utiliza um dos símbolos das ruas mais comum: o táxi. Com ele, busca revelar a beleza em elementos

cotidianos. A modelo encarna uma taxista, com a composição de *look* extremamente informal, mas sem dispensar elegância e beleza. A tatuagem, correntes e luvas colaboram para esse conceito. A ideia do veículo no quadro sugere elementos além do recorte fotográfico. Certamente, haverá uma rua onde o carro está estacionado. Apesar da displicência da pose, extremamente descontraída, o olhar da modelo é ainda de grande segurança, valor esse de presença garantida na maior parte das fotografias da publicação.

A iluminação é difusa no primeiro plano. Tanto a modelo quanto o veículo recebem a luz sem grande diferença de intensidade. A parte interna do carro, em segundo plano, sim, é subexposta, provavelmente para não evidenciar informações visuais desimportantes que pudessem tirar o foco do central na fotografia: Evangelista no táxi. A mesma explicação se aplica à escolha do plano de meio corpo. Se fosse mais aberto, haveria itens demais no quadro, como portas, rodas e calçada.

Figura 5:



SELIGER, Mark, 2003.

Em outubro de 2003, a atriz Sarah Jessica Parker foi a capa da Vogue UK. Fotografada por Mark Seliger, a atriz estava em evidência graças à série “*Sex and the City*”, de grande repercussão na época. O programa evidenciava a vida cotidiana de quatro mulheres, trazendo questões e anseios próprios do universo feminino. A composição do cenário da fotografia faz referência a esse universo através de um fundo rosa claro com formas geométricas em um tom um pouco mais escuro. Esse tom, o “rosa choque”, é bastante próximo ao do vestido utilizado pela atriz. O momento da moda é mais livre, aberto, sem pudores ou regras. A mulher tem cada vez mais força e sobressai sobre os homens em

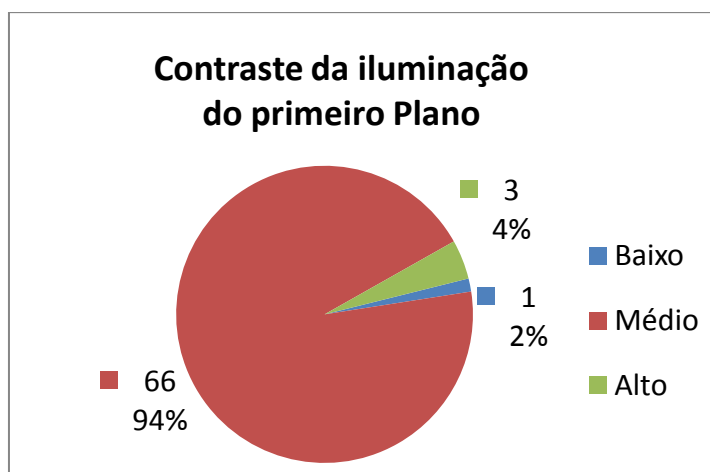
diversas atividades profissionais. O rosa escolhido como cor principal do clique não significa mais algo próprio a menininhas, mas uma cor que simbolizaria a feminilidade na sua forma mais madura, real e forte.

Nas questões técnicas, tanto o fundo quanto o plano da modelo são iluminados de forma padrão, sem grande diferença de quantidade de luz. O quadro apresenta Parker numa proporção em que seu corpo está mais visível do que a normalmente encontrada na capa da revista. A postura da atriz é descontraída, mas simultaneamente expressa confiança e segurança através do olhar. A mão posta na posição do ventre, mais do que uma mera escolha visual, faz alusão à fertilidade e a feminilidade. Não há indicação de quaisquer elementos extraquadro.

## 6.1 DISCUSSÃO DAS ANÁLISES

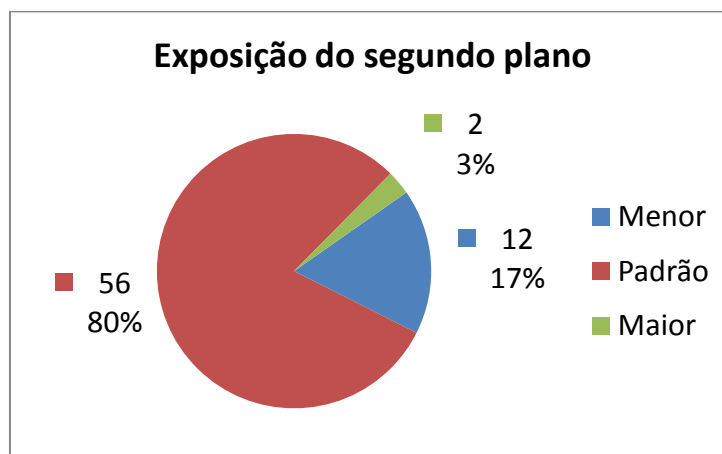
Para a análise completa das edições de Vogue UK da amostra, observaremos os dados expostos em forma de gráfico. Com essas informações, juntamente com os dados qualitativos de cada uma das análises, poderemos tirar algumas conclusões sobre os padrões visuais da revista.

**Gráfico 2:**



Observando o primeiro gráfico, vemos primeiramente a padronização da iluminação na imagem fotográfica da modelo, em primeiro plano. Independente de opções estéticas mais ou menos conceituais ou artísticas que possam existir no interior da revista, é inegável que, na capa, temos a escolha fotográfica pela imagem completa, clara ou nítida do retratado em detrimento de qualquer outra forma de expressão visual de apelo dramático ou menos ortodoxo. As fotografias de capa se apresentam muito mais como catálogos de roupa ou de produtos cosméticos no objetivo de revelar ou vender um produto – seja uma roupa específica ou um novo produto para maquiagem - do que vender uma ideia, estilo de vida ou mesmo evidenciar a artisticidade da beleza feminina. A exposição média, sem grandes contrastes e diferenças de quantidade de luz no primeiro plano em 94% das edições comprova tal conclusão.

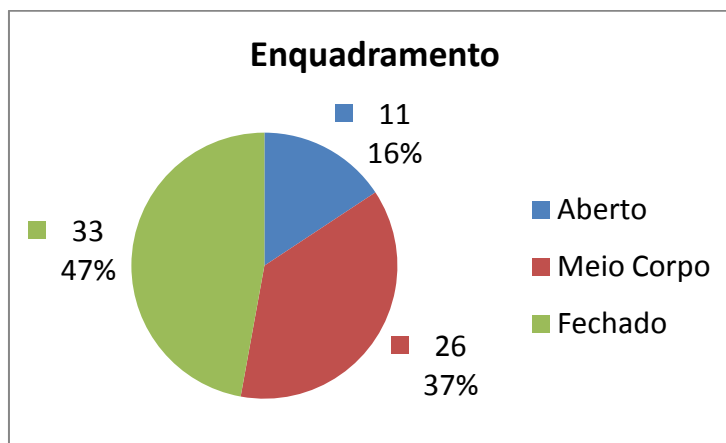
**Gráfico 3:**



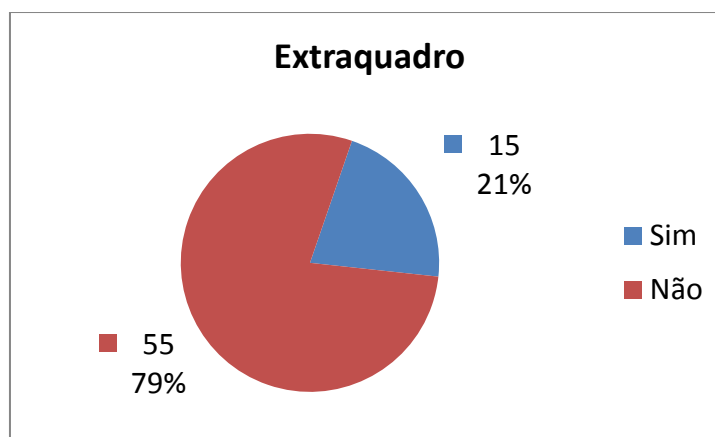
Da mesma forma que apresentado no gráfico anterior, a iluminação do segundo plano, ou fundo fotográfico, acaba sendo o padrão, estando presente em 80% das fotografias. Exposições baixas e escuras aparecem somente em 17% das edições; e retornos de luz ou *flares*<sup>8</sup> oriundos de superexposição do plano mais distante estão presentes em apenas 3% das análises.

<sup>8</sup> Efeito causado pela incidência de luz diretamente na objetiva. Geralmente possui formato circula ou hexagonal.

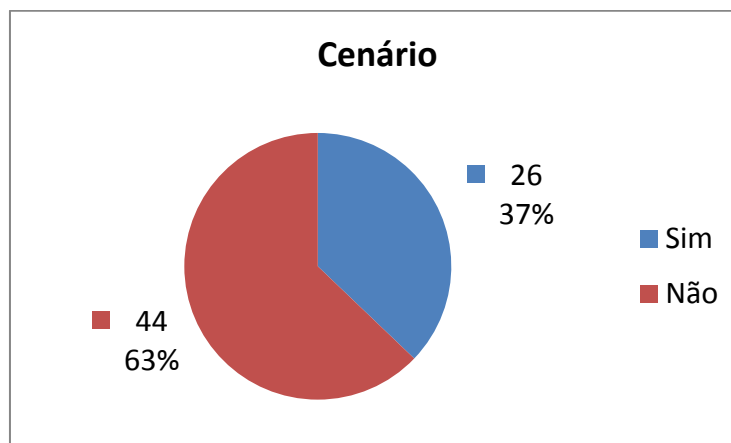


**Gráfico 4:**

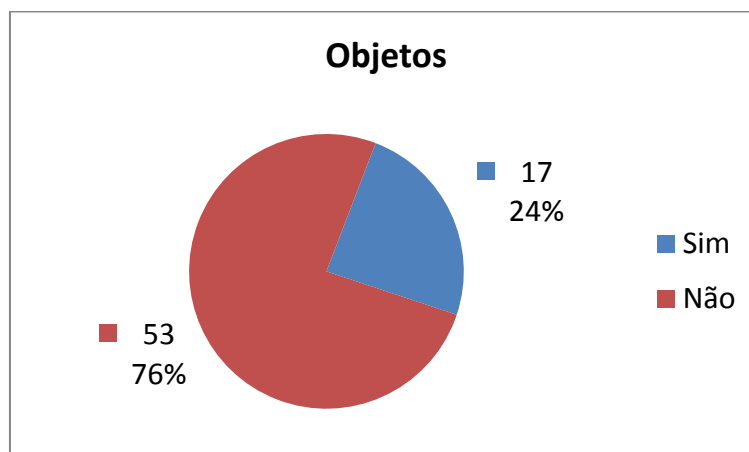
Os planos fotográficos são fechados em 47% das capas; ou de meio-corpo, em 37% das edições. Planos maiores, abertos, com maior quantidade de detalhes ou elementos de cena são minoria e aparecem apenas em 11 das 70 capas analisadas (16%). Tal fato tem sintonia com um ideal de exposição e realce de produtos, permitindo o enfoque maior em detalhes cosméticos ou de vestimentas nos enquadramentos mais fechados.

**Gráfico 5:**

A referência a elementos extraquadro ocorre em 24% das capas, revelando a maior parte das fotografias como que fechadas em torno delas mesmas, sem grandes apelos narrativos, dramáticos ou que remetam a realidades visualmente não explícitas.

**Gráfico 6:**

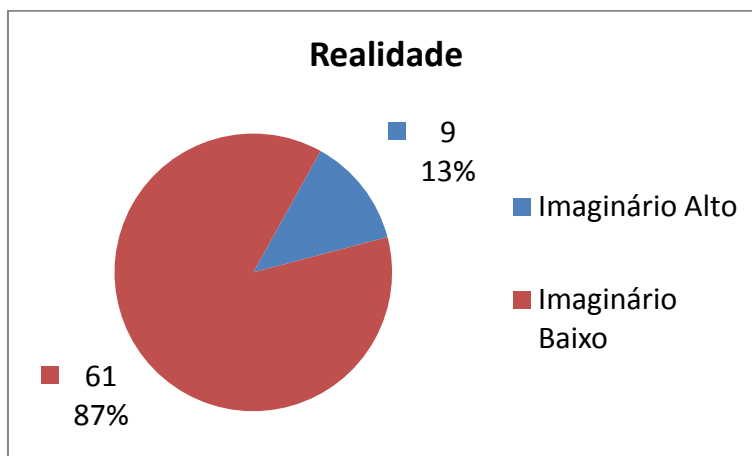
O cuidado para que o foco principal da modelo não fosse disperso também é tomado na escolha majoritária de fotografias com fundos neutros, a exemplo do que se percebe nos enquadramentos. Em 63% das fotografias, não há a presença de cenários ou ambientações no plano de fundo e, dentre o percentual restante, composto de ambientações, a maior parte se revela bastante limpa, sem excessos de produção ou na composição de cena.

**Gráfico 7:**

Os objetos de produção e interação das modelos também são exceção, presentes em apenas 24,3% das imagens, deixando mais uma vez para a modelo e suas vestimentas o papel principal, e quase exclusivo, em cada clique.

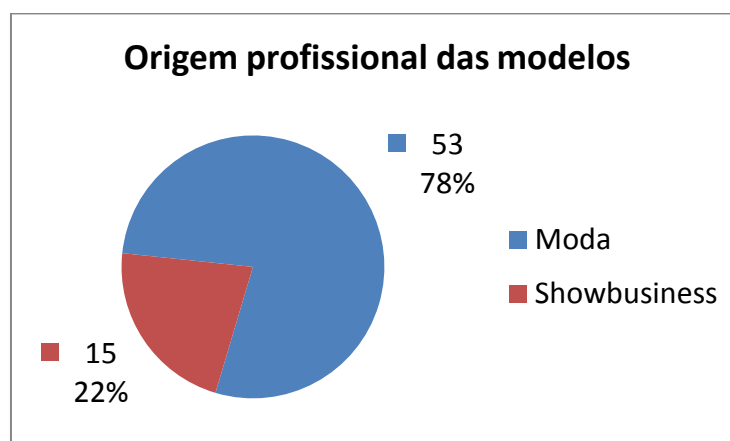


Gráfico 8:



O tom é de aproximação com o real e verossímil no intuito de causar o sentimento de identificação com o público leitor. Apenas em 12,9% das edições encontramos um conceito fotográfico mais mágico, feérico ou ilusório, características de um Imaginário Alto, como definiu Marra (2008).

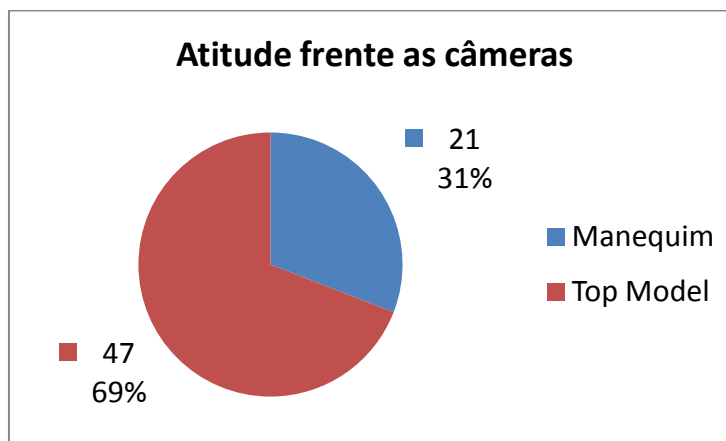
Gráfico 9:



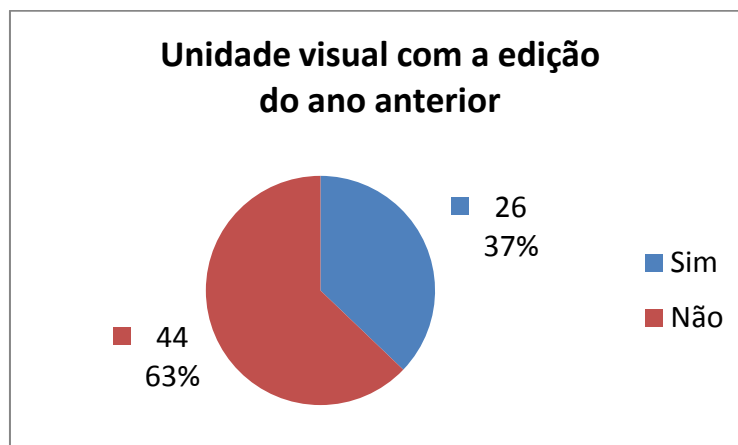
As capas são estreladas predominantemente por profissionais do mundo da moda, com apenas 22% das modelos de capa sendo atrizes, cantoras ou figuras oriundas do *show business*. Porém, ao observarmos de forma qualitativa tal dado, percebemos que a presença de famosos de fora do mundo *fashion* é algo cada vez mais presente nas décadas mais recentes, principalmente a partir dos anos 2000. Percebemos também o caráter múltiplo dos modelos. As *supermodels* tem uma atuação tão impactante fora do mundo da moda, principalmente na

televisão e cinema, que, por vezes, fica difícil classificá-las como próprias do mundo *fashion* e com atuação em outras esferas, ou vice-versa.

**Gráfico 10:**

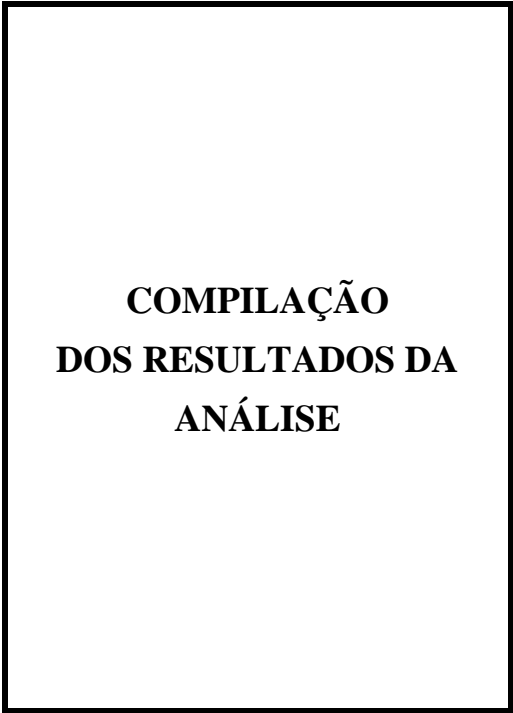


Da mesma forma, o bom desempenho de atuação frente às câmeras das modelos tanto profissionais como de outras áreas é um ponto marcante. De todas as fotografias, em 69,1% encontramos atuação ativa, no sentido de *topmodel* como apontado por Marra (2008), o que revela o aumento na desenvoltura no momento de enfrentamento com o equipamento fotográfico. Podemos apontar tal fato como resultado da própria atuação profissional, principalmente no caso das atrizes e modelos, mas não sem considerarmos também a difusão dos meios de comunicação, e, principalmente, da internet. O espaço ilimitado para conteúdo existente na *web* possibilita que o material capturado por inúmeras câmeras fotográficas ou de vídeo sejam utilizadas no registro de imagem de atrizes, modelos ou cantoras, fazendo com que, de forma forçada, o “ser fotografado” se tornasse uma prática cada vez mais comum e exercitada no dia a dia.

**Gráfico 11:**

A unidade visual das publicações na comparação ano a ano nos mostra que a maior parte das edições não apresenta uma concepção visual estrutural semelhante à do ano anterior. Apesar disso, o número de edições em que encontramos tal unidade é considerável: 37,1% das ocorrências. O que podemos observar é que as primeiras edições analisadas, a partir de 1932, apresentam uma liberdade criativa e conceitual maior. Nesse sentido, ainda que não apresentem uma semelhança visual marcante, a falta de padrão estético acaba sendo, paradoxalmente, sua principal semelhança. Com o passar do tempo, as fotografias ambientadas e inusitadas foram sendo trocadas por composições mais simples e planos mais fechados, com praticamente destaque nenhum para o segundo plano e o restante do corpo da modelo. A própria posição do rosto no quadro fotográfico parece não mais mudar, variando apenas a identidade da retratada. Nesse ponto é importante darmos destaque para duas capas específicas: a de junho de 1953 (Figura 14 – ver Anexo), fotografada por Norman Parkinson, na qual a figura principal é uma coroa; e a de fevereiro de 1977 (Figura 37 – ver Anexo), produzida por Willie Christie, em que uma barra de chocolate dourada é o objeto central da cena. Tais fotografias não apenas são símbolos de momentos de transgressão da própria lógica institucional instaurada pela publicação, como tem a importância de revelar a moda mais como conceito e comportamento do que como uma mera exposição de vestuário ou produtos de beleza. Para fins estatísticos metodológicos, é importante ressaltar que tais publicações, por motivos lógicos, não tiveram protocoladas nenhuma das questões relacionadas a modelos e postura frente às câmeras.

Gráfico 12:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
	1 (1,4%)	66 (94,3%)	3 (4,3%)
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	12 (17,1 %)	56 (80%)	2 (2,9%)
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
	11 (15,7%)	26 (37,1%)	33 (47,1%)
Extraquadro	Sim		Não
	15 (21,4%)		55 (78,6%)
Cenário	Sim		Não
	26 (37,1%)		44 (62,9%)

Período	1932 - 2013
Edições	70

Objetos	Sim	Não
	17 (24,3%)	53 (75,7%)
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	9 (12,9%)	61 (87,1%)
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	53 (78%)	15 (22%)
Atitude	Manequim	Top Model
	21 (30,9%)	47 (69,1%)
Unidade ano anterior	Sim	Não
	26 (37,1%)	44 (62,9%)

## 7. CONCLUSÃO

Através do levantamento da história da moda, da fotografia, dos profissionais retratados e das análises feitas, pode-se concluir que os avanços tanto na fotografia como no meio *fashion* se mostram maiores do que a própria forma da moda se apresentar visualmente. Sabemos dos avanços técnicos que propiciaram o desenvolvimento do equipamento fotográfico, dos meios de difusão da própria cultura e do rompimento de inúmeras barreiras políticas e sociais, mas não encontramos essa tamanha libertação nas capas de uma das mais importantes publicações sobre tendências e comportamento. Em alguns momentos percebemos até algum retrocesso.

Ao compararmos as primeiras edições a apresentarem capas fotograficamente ilustradas da Vogue UK, percebemos um maior desprendimento formal, uma liberdade criativa que permitiu aos fotógrafos atingirem resultados estéticos bastante interessantes. É possível que tal fato tenha se dado devido ao período de experimentação fotográfica, uma vez que as tecnologias tanto da câmera quanto do processo de revelação ou dos equipamentos de iluminação estavam ainda em processo de solidificação. Apesar disso é inegável a padronização visual exagerada – e por que não “sem graça”, no meu ponto de vista – que guiou as capas das revistas ao longo dos anos.

A fórmula de composição com plano fechado no rosto das modelos com o alinhamento predominantemente à direita, mais do que uma opção estética agradável, parece ter se tornado cômoda para os editores da revista. Entende-se que a identidade visual faça parte de qualquer publicação, mas ao falarmos de moda, de algo por si só transgressor e rapidamente mutável, tal característica não deveria ser utilizado de forma tão literal. É possível, claro, que, se analisássemos não capas, mas editoriais internos da revista ao longo das oito décadas estudadas, obtivéssemos resultados bem diferentes. Obviamente, tal pesquisa demandaria tempo ainda maior, para não falarmos da dificuldade de obtenção do material. Sobre tal dificuldade, podemos observar inclusive que, mesmo capturando as imagens das capas diretamente do site da publicação, em algumas edições escolhidas encontramos marcas de uso ou riscos nas capas, comprovando que mesmo a própria editora teve alguma dificuldade para reunir seu próprio acervo em condições de ser apresentado ao público.

É verdade que a fotografia, aliada aos meios de comunicação de massa, auxiliaram na difusão da cultura moda. O *prêt-à-porter*, sem a sua imagem, não poderia ser comercializado do outro lado do globo. Também é fato que os rostos das modelos e sua profissionalização, principalmente no que diz respeito à atuação e postura frente às câmeras, possibilitou que essa moda fosse atrativa para pessoas comuns. O avanço da mídia juntamente com esse fator pôde gerar figuras de imenso prestígio dentro e fora do universo *fashion*, as *supermodels*, possibilitando um alcance e aproximação ainda maior com o público. Apesar disso, o que é apresentado, ao menos não nas capas da Vogue UK, não é condizente com todo esse avanço.

As opções técnicas fotográficas oriundas de estudos e experimentação aliadas ao desenvolvimento marcante das modelos frente às câmeras desaparecem nas capas da Vogue UK. Conceitos mais ou menos fantasiosos parecem sumir na limitação extrema do quadro. A modelo não tem espaço para desenvolver seu trabalho, se não com seu olhar. Os cenários não existem. Quando muito, há alguma coloração no segundo plano da cena. A fotografia e a moda possuem um leque infinito de possibilidades. É um pouco frustrante que tudo seja deixado de lado em prol de uma padronização visual.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Valéria Peixoto de. **Fotografia: Como a técnica foi inventada**. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/artes/fotografia-1-como-a-tecnica-foi-inventada.jhtm>>. Acesso em: 05 de junho de 2012.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6539/4746>>. Acesso em: 05 de junho de 2012.
- BARTHES, Roland. Mensagem fotográfica. IN: **Teoria da cultura de massa**. Org.: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 299-314.
- BENETTON, Niccolò. **Vogue(Italia)-encyclo: Guy Bourdin**. Disponível em <<http://www.vogue.it/en/encyclo/photography/bandana/guy-bourdin>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.
- BENIGNO, John. A. **Masters of photography: Martin Munkácsi**. 2011. Disponível em: <<http://mastersofphotography.blogspot.com.br/2011/06/martin-munkacsi.html>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.
- BERNARDO, Thiago. **Fotografia de Moda: Um breve histórico**. Disponível em: <<http://revistaretrosfumeec.blogspot.com.br/2012/07/fotografia-de-moda-um-breve-historico.html>>. Acesso em: 23 de setembro de 2013.
- BRAGA, João. **História da moda no Brasil: das referências as autorreferências**. 2 ed. São Paulo: Disal Editora, 2011
- CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. 1 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Estação das Letras, 2010.
- COSTA, Paulo Pereira da. **160 anos de fotografia**. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-160-anos-de-fotografia.pdf>>. Acesso em: 05 de junho de 2012.

CROTTY, Nora. **Supermodel Signatures: What Makes a Model Stand Out From the Crowd.** s/d. Disponível em: <<http://fashionista.com/2012/06/supermodel-signatures-what-makes-a-model-stand-out-from-the-crowd>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.

DAVID LACHAPELLE. In **Infopédia.** Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$david-lachapelle](http://www.infopedia.pt/$david-lachapelle)>. Acesso em: 26 de setembro de 2013.

DAVIES, Lucy. **How Cecil Beaton captured the world: A peek into the unique scrapbooks which reveal the private world of Cecil Beaton.** 2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8128794/How-Cecil-Beaton-captured-the-world.html>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

DAVIES, Lucy. **Martin Munkácsi: father of fashion photography.** 2011. Disponível em: <<http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8597512/Martin-Munkacsi-father-of-fashion-photography.html>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

ESPINDOLA, Marina. **Anos 50 – Dior e o New Look.** Disponível em: <<http://costanzawho.com.br/2013/06/20/anos-50-dior-e-o-new-look>>. Acesso em: 26 de setembro de 2013.

FRAIA, Renata. **Saiba por que Gisele Bündchen é considerada Über Model.** 2009. Disponível em: <<http://www.dasmariasblog.com/post/2049/saiba-por-que-gisele-bundchen-e-considerada-uber-model>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.

FRANCIS, Mark Norman. **A História da Internet e da web, e a evolução dos padrões web.** Disponível em: <<http://danillonunes.net/curriculo-dos-padroes-web/a-historia-da-internet-e-da-web-e-a-evolucao-dos-padroes-web>>. Acesso em: 05 de junho de 2012.

FUSSER, Villem. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** 1 ed. São Paulo: Annablume, 2011.

GILBERT-ROLFE, Jeremy; HERMSDORF, Stefanie. **A Thigh-Length History of the Fashion Photograph, An Abbreviated Theory of the Body.** Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/25/articles/1134>>. Acesso em: 24 de setembro de 2013.

GODART, Frederic. **Sociologia da Moda.** 1 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.



GREGORY, Rebecca. **The History of the Supermodel**. 2013. Disponível em: <<http://thecourieronline.co.uk/the-history-of-the-supermodel>>; Acesso em: 01 de outubro de 2013.

HURTER, Bill. **A luz perfeita: Guia de iluminação para fotógrafos**. / Bill Hurter; tradução Tim Martin Stohrer – Santa Catarina: Editora Photos, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero – A moda e seus destinos nas sociedades modernas**. Gilles Lipovetsky; tradução Maria Lucia Machado – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **A fotografia como expressão do conceito**. In: O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARQUES-SAMŸN, Henrique. **Irving Penn**. [201-?]. Disponível em: <<http://blogcasadaphotographia.wordpress.com/galeria-2/mestres-da-fotografia/irving-penn/>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho: História e linguagem da fotografia de moda**. 1 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

MARTINS, Nelson. **Fotografia – Da analógica à digital**. 1 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

MELO E SOUZA, Gilda de. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. p.21. In: POLLINI, Denise. Breve história da moda. 2 ed. São Paulo: Claridade, 2009, p. 38.

MENDES, Valerie. **A moda do século XX**. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MIRANDA, Fernanda. **A Moda e o “Padrão de Beleza”**. Disponível em: <<http://www.vivaitabira.com.br/viva-colunas/index.php?IdColuna=105>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.

MONTEIRO, Queila Ferraz. **Fotografia de moda e seus editoriais – A imagem e o objeto do desejo**. Disponível em: <<http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/imagens-fotograficas-objeto-que-fala-na-fotografia-de-moda-parte-1>>. Acesso em: 23 de setembro de 2013.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX. V.1: Neurose**. 10 ed. Forense Universitaria, 2011.

MOUTINHO, Maria Rita. **A moda no século XX**. 1 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

NOBREGA, Leonardo Bruno Nascimento; COSTA, Wyllian D'Angelis Aires; JANUNCIO, Alunilda. **REFLEXÕES SOBRE O CENÁRIO ECONÔMICO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1980**. Disponível em:

<<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAAXh0AF/reflexoes-sobre-cenario-economico-brasileiro-na-decada-1980>>. Acesso em: 09 de setembro de 2013.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>>. Acesso em: 05 de junho de 2012.

OLIVEIRA, Jorge Marcelo. **As modelos negras na história da moda**. 2011. Disponível em: <<http://mondomoda.org/2012/11/19/primeiras-modelos-negras-moda>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo, ed. Perspectiva, 3.ed., 2000, trad. José Teixeira Coelho Neto.

PIMENTA, Julius Cesar. **A estética da fotografia de moda: Uma história de glamour e estilo**. [200-?]. Disponível em: <<http://www.movimentodasartes.com.br/moda/pop/050421a.htm>>. Acesso em: 23 de setembro de 2013.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. 2 ed. São Paulo: Claridade, 2009.

RESENDE, Henrique. **Mestres da Fotografia: Richard Avedon**. [201-?]. Disponível em: <[http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1742&Itemid=137](http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1742&Itemid=137)>. Acesso em: 25 de setembro de 2013

RODRIGUES, Robson. **Man Ray: O maior fotógrafo do Dadaísmo**. [201-?]. Disponível em: <<http://www.discopunisher.com/2012/11/fotografia-man-ray-o-maior-fotografo-do.html#.UkLbxD-6Vx0>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

RUSSO, Daniel. **Um histórico rápido da fotografia de moda**. Disponível em: <<http://www.photochannel.com.br/index.php/dicas/um-historico-rapido-da-fotografia-de-moda>>. Acesso em: 23 de setembro de 2013.

SABINO, Marco. **História da Moda**. 1 ed. São Paulo: HAVANA, 2011

SARTORI, Stephanie. **All time classics: Blumenfeld**. 2013. Disponível em: <<http://noo.com.br/all-time-classics-erwin-blumenfeld>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

SCALZO, MARILIA. **30 anos de moda no Brasil: uma breve história**. 1 ed. São Paulo: Editora Livre, 2009.

TARDE, Gabriel. **Les Lois de l'imitation, étude sociologique**. In: POLLINI, Denise. Breve história da moda. 2 ed. São Paulo: Claridade, 2009, p. 19.

WILLIAM KLEIN. In **Infopédia**. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$william-klein](http://www.infopedia.pt/$william-klein)>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

VALOIS, Carla. **A beleza etérea da fotografia autoral de Deborah Turbeville**. 2012. Disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/gente/a-beleza-eterea-da-fotografia-autoral-de-deborah-turbeville>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

VALOIS, Carla. **Ícones da Fotografia: a moda através das lentes de Bruce Weber**. 2013. Disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/fotografia/icones-da-fotografia-a-moda-atraves-das-lentes-de-bruce-weber>>. Acesso em: 25 de setembro de 2013.

**ANEXOS**

Figura 6:

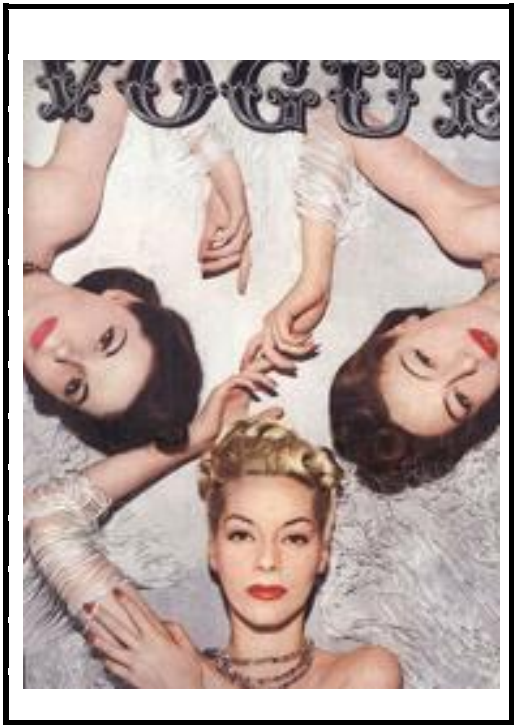


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
			x
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
	x		
Extraquadro Indicador: o cenário – não sabe-se se uma fazendo, ou em algum lugar semi-destruído, indica o “clima” da foto			
Cenário	Sim		Não
	x		

Ano	1939
Mês	Novembro
Fotografia	
Modelo	

<b>Cenário Valores:</b> Luta contra as adversidades. Fazendo ou destroços da guerra.		
Objetos	Sim	Não
	X	
<b>Objetos Valores:</b> Galo. Volta à vida rural num momento socialmente delicado.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		X
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	X	
Atitude	Manequim	Top Model
	X	
<b>Modelo Potura:</b> Uma mulher bem vestida interagindo com um animal da fazenda. A expressão parece demasiadamente superficial - aliada a roupa imprópria pra ocasião.		
<b>Político Social:</b> Início da Segunda Guerra Mundial. Período de apreensão.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		X

Figura 7:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
	x		
Extraquadro Indicador: O corpo das mulheres indica uma cama, um tapete, ou chão de um ambiente luxuoso			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1940
Mês	Abril
Fotografia	
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Estáticas, com sorrisos contidos, quase que petrificadas.		
Político Social: Período da 2ª Guerra.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 8:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		X	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	X		
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		X	
Extraquadro	Sim	Não	
		X	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	X		

Ano	1942
Mês	Agosto
Fotografia	
Modelo	

<b>Cenário Valores:</b> Não totalmente identificável. Talvez o mar, água, ou um fundo abstrato		
Objetos	Sim	Não
		x
<b>Objetos Valores:</b>		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Estática, com sorrisos contidos. Pose ativa. Classe perante os males trazidos pela. Luto e confiança.		
<b>Político Social:</b> Período da 2ª Guerra.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 9:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1947
Mês	Janeiro
Fotografia	Horst
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Estática. Talvez a sisudez própria do pós Guerra e do momento de contenção na moda.		
Político Social: Final da 2ª Guerra Mundial		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 10:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1949
Mês	Agosto
Fotografia	
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Batom. Revela uma beleza pura, sem grandes excessos.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Parada, mas com uma aparência serena.		
Político Social: Final da 2ª Guerra Mundial		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 11:

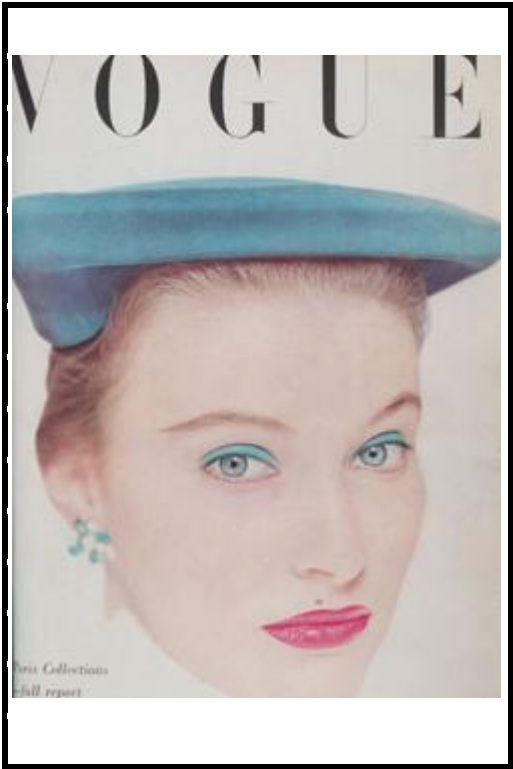


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1950
Mês	Junho
Fotografia	
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Parada, apenas com o olhar para fora do quadro.		
Político Social: Final da 2ª Guerra Mundial		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 12:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1951
Mês	Abril
Fotografia	Blumenfeld
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Estática, sem expressão.		
Político Social: Pós 2ª Guerra Mundial		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 13:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
	x		x
Extraquadro	Sim		Não
	x		
Extraquadro Indicador: O recorte da cabeça e corpo de forma não convencional revela um extraquadro paradoxal, revelador do próprio quadro			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1952
Mês	Abril
Fotografia	Don Honeyman
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Estática. A expressão não está presente devido à composição fotográfica.		
Político Social: Pós 2ª Guerra Mundial.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 14:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
			x

Ano	1953
Mês	Junho
Fotografia	Norman Parkinson
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Uma coroa. Devido à coroação da rainha Elizabeth II. Reflete riqueza e poder.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
Atitude	Manequim	Top Model
Modelo Postura:		
Político Social: Pós 2ª Guerra Mundial. Início do período da idolatria de astros e estrelas e da voz ativa jovem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 15:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
	x		
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
			x
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1954
Mês	Junho
Fotografia	Norman Parkinson
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Vidro com pedras azuis (riqueza) frente ao rosto da modelo, com desenho em forma de mão translúcida deixando aparecer somente parte do rosto da modelo.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Expressão passiva, não atuante na fotografia.		
Político Social: Pós 2ª Guerra Mundial. Início do período da idolatria de astros e estrelas e da voz ativa jovem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 16:

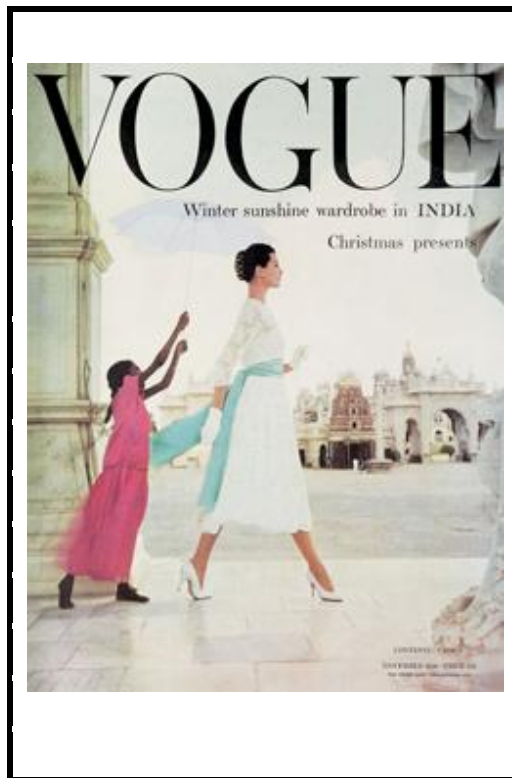


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1955
Mês	Outubro
Fotografia	Clifford Coffin
Modelo	

<b>Cenário Valores:</b> Fundo branco com uma marca abstrata no chão. Meramente ilustrativo, a não ser pela linha diagonal mais marcada na extremidade esquerda e no centro, dando dinâmica à foto.		
Objetos	Sim	Não
		x
<b>Objetos Valores:.</b>		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Expressão sorridente, com movimento. Como se descesse uma escada.		
<b>Político Social:</b> Período do “boom” jovem, e da valorização dos astros e estrelas do cinema e televisão.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 17:



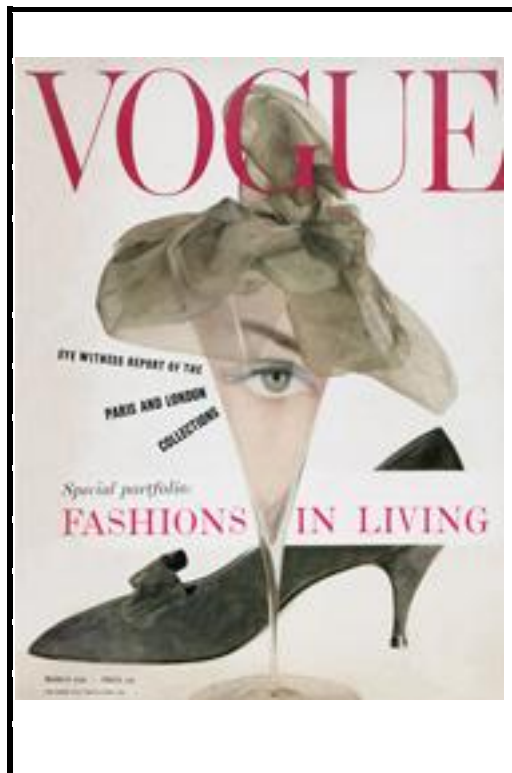
Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim	Não	
	x		
<b>Extraquadro Indicador:</b> O movimento da mulher e a “calçada” indicam o restante da cena.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1956
Mês	Novembro
Fotografia	Norman Parkinson
Modelo	Barbara Mullen

<b>Cenário Valores:</b> A Índia. Indica choque de culturas, com uma criança usada quase que como escrava de uma mulher europeia rica, em traje luxuoso		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> O guarda-chuva/sombrinha revela a submissão da criança e a suposta superioridade da mulher		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> A modelo age como se não houvesse a câmera. Caminha com classe.		
<b>Político Social:</b> Período do “boom” jovem, e da valorização dos astros e estrelas do cinema e televisão e da expansão das ideias capitalistas através do mundo bipolarizado.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 18:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1958
Mês	Março
Fotografia	Anthony Denney
Modelo	

<b>Cenário Valores:</b> O cenário é montado de forma que o rosto de modelo fosse colocado atrás de uma taça de bebida, de forma a destacar apenas seu olhar. Valor de glamour. Ostentação.		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> Sapato e a taça. Chique. Glamouroso.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Não se vê nada da expressão, apenas o olhar.		
<b>Político Social:</b> Estabelecimento <i>do prêt-à-porter</i> e da disponibilidade do vistoso e luxuoso à todos no mundo.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 19:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
	x		
Extraquadro Indicador: O corte do quiosque/tenda indica sua continuação e provavelmente uma praia ou região selvagem ao redor.			
Cenário	Sim		Não
	x		

Ano	1959
Mês	Julho
Fotografia	Norman Parkinson
Modelo	Carmen Dell'Orefice

<b>Cenário Valores:</b> Quiosque/cabana. Indica uma instalação tropical. Safari. Luxo, prazer, descanso, por ser nas Bahamas.		
Objetos	Sim	Não
		x
<b>Objetos Valores:</b>		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> Pose descontraída aliada a um olhar extremamente sedutor.		
<b>Político Social:</b> Estabelecimento <i>do prêt-à-porter</i> e da disponibilidade do vistoso e luxuoso à todos no mundo. Fotografada nas Bahamas, entre Cuba e EUA. No meio do caminho “físico” entre o capitalismo e o socialismo.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 20:

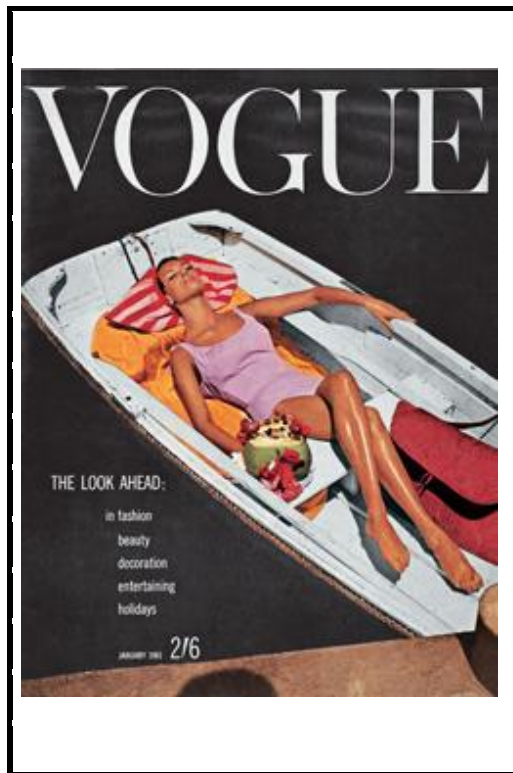


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
	x		
Extraquadro Indicador: O olhar da modelo e a área de terra/plantação, indicam o restante da paisagem.			
Cenário	Sim		Não
	x		

Ano	1960
Mês	Outubro
Fotografia	Horvat
Modelo	

Cenário Valores: Uma propriedade rural. Conota prazer fora das áreas urbanas		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Pose descontraída e expressão serena.		
Político Social: Estabelecimento do prêt-à-porter e da disponibilidade do vistoso e luxuoso à todos no mundo.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 21:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
	x		
Extraquadro Indicador: O canto do bote cortado e a pequena patê do píer revelam um ambiente ainda maior.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1961
Mês	Janeiro
Fotografia	William Bell
Modelo	

<b>Cenário Valores:</b> Pier. Revela descanso, prazer.		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> O coco evidencia ainda mais o descanso e o prazer. O barco revela a descontração, a informalidade.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Deitada, estática, sem expressão.		
<b>Político Social:</b> O descolado passou a tomar o lugar do status social. O ideal de juventude passou a ser mais valorizado com os protestos contra os ânimos belicosos. Barco de pesca representa essa descontração		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 22:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
	x		
Extraquadro Indicador: O resto do carro cortado da cena.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1962
Mês	Outubro
Fotografia	Bailey
Modelo	Jean Shrimpton

<b>Cenário Valores:</b> Carro. Luxo, dinâmica, jovialidade. Esportes.		
Objetos	Sim	Não
		x
<b>Objetos Valores:</b>		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Passiva olhando para a câmera. Mesmo que na posição do volante (mão inglesa) não aparenta estar envolvida com ato de dirigir.		
<b>Político Social:</b> O descolado passou a tomar o lugar do status social. O ideal de juventude passou a ser mais valorizado com os protestos contra os ânimos belicosos. Carro reflete o ideal jovem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 23:



Ano	1963
Mês	Maio
Fotografia	Willian Klein
Modelo	Jean Shrimpton

Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Passiva olhando para a câmera. Nenhuma expressão diferente dessa.		
Político Social: O descolado passou a tomar o lugar do status social. Ideal de juventude valorizado. Protestos contra conflitos bélicos.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 24:



Ano	1964
Mês	Outubro
Fotografia	Bailey
Modelo	Daliah Lavi

Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Pasa uma sensualidade mesclada com inocência. Tal capacidade de interação e interpretação deve ser creditada a sua carreira de atriz.		
Político Social: O descolado passou a tomar o lugar do status social. Ideal de juventude valorizado. Protestos contra conflitos bélicos. Grandes nomes do cinema passaram a ser socialmente visados, seguidos e imitados. Revolução feminina.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 25:



Ano	1965
Mês	Junho
Fotografia	Bailey
Modelo	Jean Shrimpton

Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
			x

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> A flor/anel simboliza a paz. Referência aos protestos contra guerra do Vietnã.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Confrontamento. Apesar disso, a expressão é sem grande poder. É um pouco fraca.		
<b>Político Social:</b> O descolado passou a tomar o lugar do status social. Ideal de juventude valorizado. Protestos contra conflitos bélicos. Grandes nomes do cinema passaram a ser socialmente visados, seguidos e imitados. Revolução feminina.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 26:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1966
Mês	Junho
Fotografia	Bailey
Modelo	Britt Ekland

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Sem nenhuma expressão. Apenas estática, posando para a fotografia.		
Político Social: Grandes nomes do cinema passaram a ser socialmente visados, seguidos e imitados. Revolução feminina.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 28:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1968
Mês	Abril
Fotografia	Just Jaeckin
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Sorriso confiante.		
Político Social: Revolução feminina.Solidificação do papel social feminino.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 29:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1969
Mês	Novembro
Fotografia	Barry Lategan
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Expressão passiva.		
Político Social: Revolução feminina.Solidificação do papel social feminino.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 30:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
			x
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1970
Mês	Março
Fotografia	Clive Arrowsmith
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Expressão passiva.		
Político Social: Revolução feminina.Solidificação do papel social feminino.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 31:



Ano	1971
Mês	Setembro
Fotografia	Norman Parkinson
Modelo	Princesa Anne

Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
	x		
Extraquadro Indicador: O olhar da Princesa indica algo ocorrendo acima e ao lado da câmera.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

<b>Cenário Valores:</b> Um palácio. Luxo e requinte.		
Objetos	Sim	Não
		x
<b>Objetos Valores:</b>		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> Expressão de surpresa. Mesmo não sendo uma modelo profissional, a princesa apresenta, nessa foto, mais expressão do que algumas modelos de capa apresentadas até então.		
<b>Político Social:</b> Revolução feminina. Solidificação do papel social feminino. A princesa Anne, por sua atuação como atleta de equitação, foi um símbolo feminista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 32:



Ano	1972
Mês	Junho
Fotografia	Bailey
Modelo	Princesa Anne

Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Um sorriso contido e um piscar de olhos pra evidenciar a maquiagem e as cores, tema da edição da revista.		
Político Social: Utilização menos engessada das cores devido aos valores de liberdade e jovialidade dos anos 1970, assim como da liberação feminina.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 33:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1973
Mês	Setembro
Fotografia	Bailey
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Expressão suave, mas olhar profundo.		
Político Social: Movimentos hippie e punk contra a ordem capitalista prevalecem, mas não estão presentes na capa da edição.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 34:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1974
Mês	Novembro
Fotografia	Bailey
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Expressão séria. Olhar na câmera.		
Político Social: Movimentos hippie e punk contra a ordem capitalista prevalecem, mas não estão presentes na capa da edição. A presença de peles nas vestimentas fortalece o conceito capitalista		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 35:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
			x

Ano	1975
Mês	Abril
Fotografia	Barry Lategan
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Expressão séria. Olhar na câmera. Porém, certa segurança é apresentada pela maneira que encara a lente.		
Político Social: Movimentos hippie e punk contra a ordem capitalista prevalecem. O lenço da modelo e as estampas vão ao encontro disso.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 36:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
	x		
<b>Extraquadro Indicador:</b> A coloração do fundo, aliada com as vestes, remete a uma locação oriental, como se a modelo estivesse recostada sobre uma parede de uma construção.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1976
Mês	Março
Fotografia	Willie Christie
Modelo	

<b>Cenário Valores:</b> Mundo oriental, uma das fortes tendências durante o final dos anos 1970 e nos anos 1980.		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> Adereços de produção essencialmente orientais como turbante e colares.. Representam luxo.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> Expressão séria. Olhar penetrante. Expressão de poder, de confiança.		
<b>Político Social:</b> Movimentos hippie e punk contra a ordem capitalista prevalecem. Influências do mundo oriental, alheias ao capitalismo.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 37:

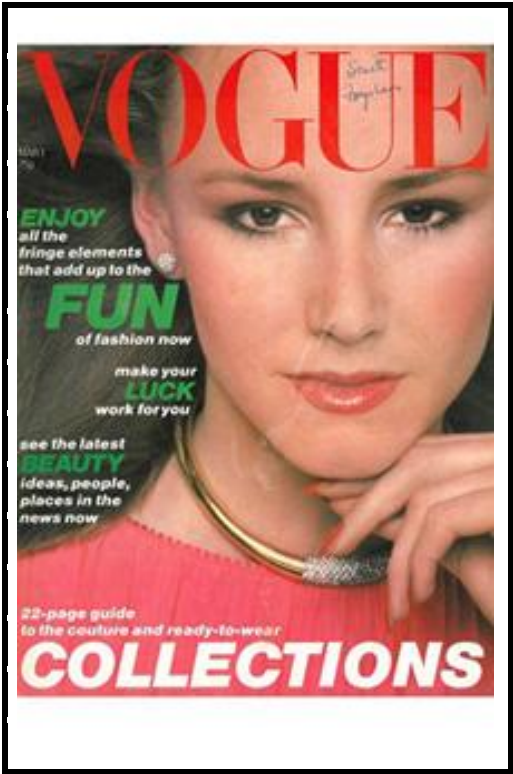


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1977
Mês	Fevereiro
Fotografia	Willie Christie
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Chocolate dourado. Representa riqueza, luxo e prazer.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
Atitude	Manequim	Top Model
Modelo Postura:		
Político Social: Movimentos hippie e punk contra a ordem capitalista prevalecem. Porém, não hpa nada mais capitalista do que uma barra de chocolate “de ouro”.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 38:

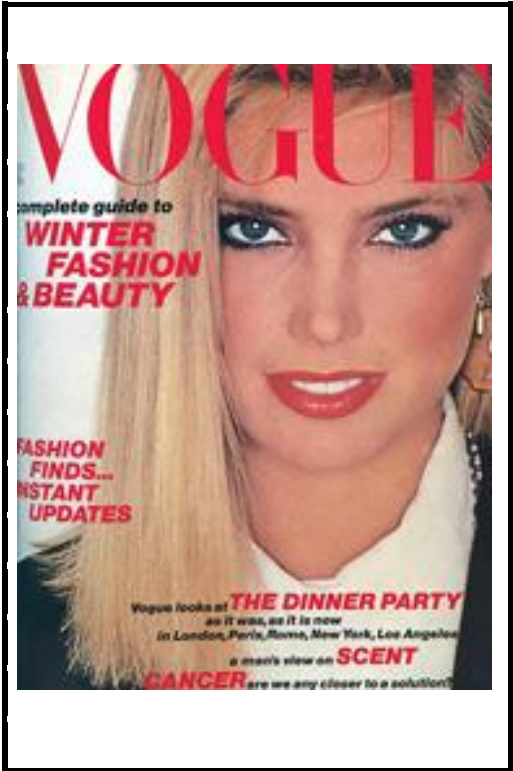


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1978
Mês	Fevereiro
Fotografia	Barry Lategan
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
Modelo Postura: Olhar penetrante. Posição da mão junto ao rosto expressa segurança.		
Político Social: Indícios da volta da força capitalista que se afirmaria nos anos 1980. Poder e riqueza.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 39:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1979
Mês	Novembro
Fotografia	Alex Chantelain
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Olhar penetrante, sorriso confiante e levemente sedutor.		
Político Social: Indícios da volta da força capitalista que se afirmaria nos anos 1980. Poder e riqueza.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 40:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1981
Mês	Agosto
Fotografia	Snowdon
Modelo	Lady Di

<b>Cenário Valores:</b> Um palácio real. Riqueza e luxo.		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> Jóias. Muita riqueza.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
	x	
<b>Modelo Postura:</b> Olhar perdido, um pouco desconfortável.		
<b>Político Social:</b> Volta da força capitalista, do poder e da riqueza.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 41:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1982
Mês	Novembro
Fotografia	Rico Puhlmann
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Olhar sereno e alegre.		
Político Social: Volta da força capitalista, do poder e da riqueza.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 42:

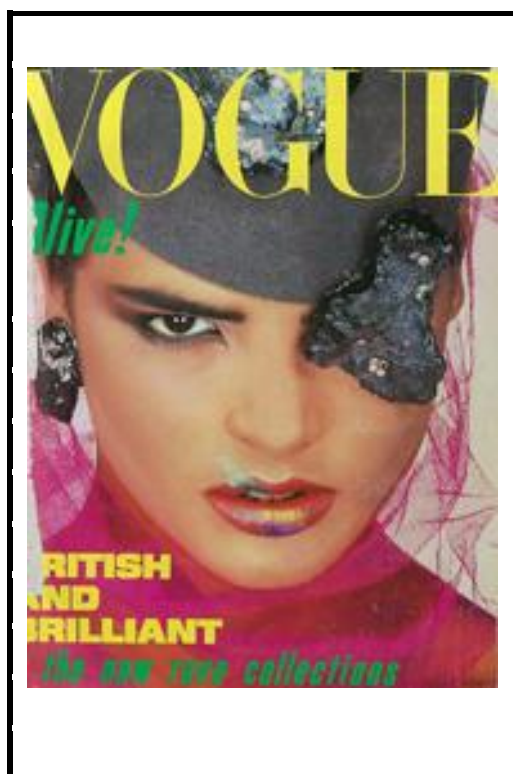


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1983
Mês	Março
Fotografia	Rico Puhlmann
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Jóias. riqueza.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Olhar confiante e penetrante. Expressão sedutora.		
Político Social: Volta da força capitalista, do poder e da riqueza.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 43:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1984
Mês	Agosto
Fotografia	Albert Watson
Modelo	Talisa Soto

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Produção com acessórios completamente aleatórios. Mostra as infinitas possibilidades de mistura da moda.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Por ser atriz, a capacidade interpretativa da modelo sobressai. Olhar firme, seguro e sexy, simultaneamente.		
Político Social: Volta da força capitalista, do poder e da riqueza. Poder feminino dentro do sistema capitalista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 44:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1985
Mês	Dezembro
Fotografia	Patrick Demarchelier
Modelo	Uma Thurman

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
	x	
Objetos Valores: Brincos enormes, como que de cristal. Simbolizam riqueza e poder.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Um olhar sem muito impacto, mas ainda assim não passivo na foto.		
Político Social: Volta da força capitalista, do poder e da riqueza. Poder feminino dentro do sistema capitalista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 45:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1986
Mês	Julho
Fotografia	Patrick Demarchelier
Modelo	Christy Turlington

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Um olhar sem muito impacto, mas ainda assim não passivo na foto. Expressa segurança.		
Político Social: Volta da força capitalista, do poder e da riqueza. Poder feminino dentro do sistema capitalista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 46:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim		Não
			x

Ano	1987
Mês	Abril
Fotografia	Patrick Demarchelier
Modelo	Cindy Crawford

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Olhar expressivo, seguro, objetivo. Movimento da modelo – observado no cabelo - passa ainda mais essa segurança.		
Político Social: Volta da força capitalista, do poder e da riqueza. Poder feminino dentro do sistema capitalista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 47:

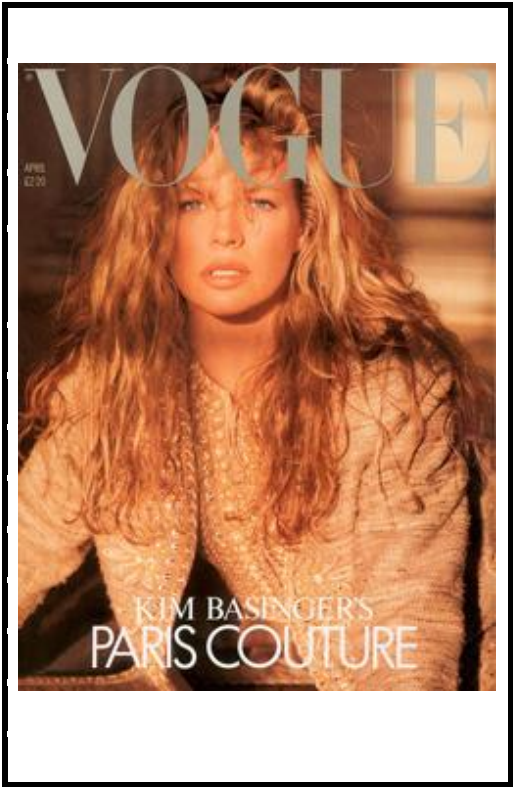


Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
	Extraquadro Indicador:		
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1988
Mês	Dezembro
Fotografia	Herb Ritts
Modelo	Stephanie Seymour

Cenário Valores: Uma parede de uma casa. Ambiente clean, valorizando o “chique”.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Segurança e confiança.		
Político Social: Força capitalista, poder e riqueza. Poder feminino dentro do sistema capitalista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 48:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
	x		
Extraquadro Indicador: Olhar da modelo, cruzando a cena e o ambiente da cena.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1989
Mês	Abril
Fotografia	Herb Ritts
Modelo	Kim Basinger

Cenário Valores: Um quarto, ou apartamento. Ambiente aconchegante.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: A capacidade interpretativa da atriz colabora para o olhar sexy, seguro e obstinado.		
Político Social: Força capitalista, poder e riqueza. Poder feminino dentro do sistema capitalista.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 49:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
			x
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1990
Mês	Janeiro
Fotografia	Peter Lindbergh
Modelo	Naomi Campbell, Linda Evangelista, Tatjana Patitz, Christy Turlington and Cindy Crawford

<b>Cenário Valores:</b> Uma rua. Valores urbanos, sem grandes excessos.		
Objetos	Sim	Não
		x
<b>Objetos Valores:</b>		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> Interação entre as cinco modelos. Expressões individuais prezando a beleza de seus rostos e não algum conceito pré-estabelecido.		
<b>Político Social:</b> Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuwait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 50:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1991
Mês	Maio
Fotografia	Sante d'Orazio
Modelo	Stephanie Seymour

Cenário Valores: Um muro, provavelmente num jardim. Revela conforto e luxo, mas não de forma extravagante.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Pose sensual e segura. O olhar é bastante marcante.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 51:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	1993
Mês	Janeiro
Fotografia	Mario Testino
Modelo	Christy Turlington

Cenário Valores: Um parque. Valor urbano.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Olhar sereno, tranquilo, condizente com o ambiente/locação fotográfica.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuwait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 52:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1994
Mês	Agosto
Fotografia	Jurgen Teller
Modelo	Kate Moss

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Confiança no olhar e pose. Sensualidade.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuwait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 53:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1995
Mês	Março
Fotografia	Nick Knight
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Sensualidade e confiança no olhar.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 54:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
	Extraquadro Indicador:		
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1996
Mês	Fevereiro
Fotografia	Miles Aldridge
Modelo	Amber Valletta

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Serenidade e confiança passados pelo olhar.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 55:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
	Extraquadro Indicador:		
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1997
Mês	Março
Fotografia	Regan Cameron
Modelo	

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: expressão contida, um pouco indiferente.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 56:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
			x

Ano	1998
Mês	Maio
Fotografia	Tom Munro
Modelo	Carolyn Murphy

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Confiança no olhar.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuait, crise financeira americana e disseminação da AIDS.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	



Figura 57:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	1999
Mês	Fevereiro
Fotografia	Regan Cameron
Modelo	Eva herzigova

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Confiança e alegria no olhar.		
Político Social: Momento de contenção da moda devido a guerra do Kuait, crise financeira americana e disseminação da AIDS. Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> .		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 58:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2000
Mês	Novembro
Fotografia	Vincent Peters
Modelo	Elizabeth Hurley

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Serenidade e tranquilidade.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> .		
Unidade ano anterior	Sim	Não
	x	

Figura 59:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
	x		
Extraquadro	Sim		Não
			x
	Extraquadro Indicador:		
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2001
Mês	Junho
Fotografia	Vicent Peters
Modelo	Kylie Minogue

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Postura corporal descontraída, deitada. Olhar levemente sedutor..		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mistura de influências. Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 60:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	2002
Mês	Fevereiro
Fotografia	Regan Cameron
Modelo	Penelope Cruz

Cenário Valores: Aparentemente uma paisagem rural. Revela um chique descontraído, aliado à antureza.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: A postura corporal revela segurança. O olhar contribui para a mesma sensação, é um pouco blasé e um pouco confrontador.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mistura de influências. Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 61:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	2004
Mês	Junho
Fotografia	Carter Smith
Modelo	Gisele Bündchen

Cenário Valores: Glamour. Como se em um jardim iluminado à noite.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Poder e segurança. Transmitidos através do olhar.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade o homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 62:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2005
Mês	Outubro
Fotografia	Corinne Day
Modelo	Natalie Portman

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> Apesar da expressão fácil ser uma mistura de surpresa com confiança e sedução, a postura corporal revela um pouco de desconforto, reforçado pela posição das mãos “presas” uma na outra.		
<b>Político Social:</b> Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 63:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2006
Mês	Março
Fotografia	Nick Knight
Modelo	Kate Moss

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Mistura de confiança, serenidade e sedução, revelados através da expressão facial e do olhar.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 64:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2007
Mês	Setembro
Fotografia	Craig McDean
Modelo	Sasha Pivovarov

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
	x	
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Mescla de vergonha, com inocência e confiança. Transmitidos através do olhar e da posição do corpo e dos braços.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 65:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
	x		
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2008
Mês	Julho
Fotografia	Regan Cameron
Modelo	Uma Thurman

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Posição corporal descontraída, mas bastante posada, e olhar confiante.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x



Figura 66:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2009
Mês	Setembro
Fotografia	Mario Testino
Modelo	Kate Moss

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Postura corporal descontraída com os braços “jogados” para trás, recostada na parede. Olhar extremamente seguro e sedutor. Blasé.		
Político Social: Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem. A questão de poder é ainda mais evidente nessa fotografia.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 67:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	1/2 corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim		Não
	x		
<b>Extraquadro Indicador:</b> As sombras projetadas na modelo e no fundo revelam algo mais do cenário. Talvez uma janela persiana.			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	2010
Mês	Junho
Fotografia	Tom Craig
Modelo	Angela Lindvall

<b>Cenário Valores:</b> Apesar de vermos apenas uma parede, a ideia da sombra projetada por uma persiana nos revela um quarto, ou outro ambiente intimista.		
Objetos	Sim	Não
	x	
<b>Objetos Valores:</b> A blusa jogada as costas da modelo revela irreverência e casualidade.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
	x	
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> A postura recostada na parede, com uma blusa as costas revela casualidade. O olhar, porém, é de confiança e sensualidade.		
<b>Político Social:</b> Liberdade criativa atual no mundo <i>fashion</i> . Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem. Nessa imagem, mostra o poder feminino nas situações menos formais e mais cotidianas.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 68:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
			x
Extraquadro	Sim		Não
			x
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	2011
Mês	Fevereiro
Fotografia	Alasdair McLellan
Modelo	Victoria Bekcham

<b>Cenário Valores:</b> Indicação de um quarto, sala ou ambiente informal. Uma residência.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> A posição é bastante informal, descontraída. O olhar é confiante, de confronto à câmera.		
<b>Político Social:</b> Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem. Nessa imagem, é mostrado o poder feminino nas situações menos formais e mais cotidianas.		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 69:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
	x		

Ano	2012
Mês	Agosto
Fotografia	Patrick Demarchelier
Modelo	Emma Stone

<b>Cenário Valores:</b> O desfoque da profundidade do campo não permite a identificação, mas as cores, aliadas ao <i>look</i> , auxiliam na composição estética fotográfica.		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
<b>Modelo Postura:</b> A posição dos braços e a mão frente ao rosto revelam alguma timidez e uma postura mais contida. O olhar, como é constante nas capas da revista, permanece seguro, confiante.		
<b>Político Social:</b> Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem. Mesmo em momentos de apresentação mais delicada, ainda mostra força e confiança;		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

Figura 70:



Iluminação Principal	Contraste		
	Baixo	Médio	Alto
		x	
Iluminação Fundo	Exposição		
	-	padrão	+
		x	
Quadro	Aberto	½ corpo	Close
		x	
Extraquadro	Sim	Não	
		x	
Extraquadro Indicador:			
Cenário	Sim	Não	
		x	

Ano	2013
Mês	Maio
Fotografia	Arthur Elgort
Modelo	Beyoncé

Cenário Valores:		
Objetos	Sim	Não
		x
Objetos Valores:.		
Realidade	Imaginário Alto	Imaginário baixo
		x
Modelos Ocupação	Moda	Show Business
		x
Atitude	Manequim	Top Model
		x
Modelo Postura: Postura extremamente confiante, assim como no olhar. Sensualidade.		
Político Social: Mulher poderosa, em igualdade ou superioridade ao homem		
Unidade ano anterior	Sim	Não
		x

