



Entre o Fragmento e a Síntese: o Arquivo de Fotografias de “A Experiência do Status”*

Between fragment and synthesis: the photography archive of “the status experience”

Alexandre Bergamo¹

Ensaio Fotográfico

* Recebido em: 07.02.2020.
Aprovado em: 14.04.2020.

¹ Professor do Departamento de Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina. Líder do METROPOLIS – Laboratório de Pesquisa Social. Email: a_bergamo@hotmail.com.

Resumo: o objetivo deste artigo é apresentar parte do arquivo de fotografias da pesquisa para o livro *A Experiência do Status* para discutir a relação entre fotografia e etnografia, algumas vezes conflituosa, outras conciliadora. Compõem também este arquivo algumas das fotos para o projeto *Memória da Moda*, desenvolvido junto ao NIDEM/Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Moda, onde eram entrevistados nomes importantes ligados à moda no Brasil nos anos de 1960, 1970 e 1980.

Palavras-chave: Etnografia; fotografia; moda; memória; sociologia da cultura.

Abstract: the purpose of this paper is to present part of the research photography archive to the book “the status experience” in order to discuss the relation between photography and ethnography, sometimes conflicting - other times conciliatory. This archive also composes some of the “memory of fashion” project developed together with NIDEM (interdisciplinary group of fashion studies), in which important names linked to Brazilian fashion in the 1960, 70s and 80s were interviewed.

Keywords: Ethnography; photography; fashion; memory; sociology of culture.



Quando recebi o convite de Edson Farias para escrever sobre minhas fotos de pesquisa, pensei que essa seria uma ótima oportunidade para dedicar mais atenção a um tema que me interessa tanto, a fotografia. Mas não sou mais o mesmo fotógrafo e nem mais o mesmo pesquisador de há 20 anos atrás. É quase impossível deixar de ser cruel comigo mesmo: olhar para minhas próprias fotos é olhar para o que poderia ter sido, mas não foi. Para evitar transformar este texto num exercício de autocritica e, possivelmente, de autodestruição, que de nada serviria para o leitor, decidi seguir outro caminho: trazer à tona parte desse arquivo para discutir a relação, como veremos adiante, ora conflituosa, ora conciliadora, entre fotografia e etnografia. Mais do que isso, a relação muito mais tensa que pacífica entre fotógrafo e etnógrafo. Antes, no entanto, é preciso falar um pouco sobre as fotos publicadas no livro, pela Editora da Unesp (BERGAMO, 2007).

A versão original da dissertação traz fotos e matérias reproduzidas das revistas de moda e de catálogos de grifes. Em termos de imagens, minhas fotos ocupavam uma parte menor. Seria bom se pudesse ter sido publicado da mesma forma, mas isso exigiria obter, para cada uma das imagens, no mínimo três ou quatro autorizações: do fotógrafo, da(o) modelo, da marca, e por vezes da revista. Isso tornava a reprodução das imagens utilizadas na dissertação algo quase impossível. A solução, e devo dizer que gostei muito dela, foi utilizar minhas próprias fotos. Restringi ao máximo a escolha para que ela ficasse quase que totalmente restrita às figuras públicas que estavam nesses eventos, salvo numa ou outra situação que considere

fundamental que a foto fosse utilizada. Compuseram igualmente esse conjunto algumas das fotos para o projeto *Memória da Moda*, que desenvolvi junto ao NIDEM/Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Moda, coordenado por Solange Wajman, com financiamento da FAPESP e sediado na UNIP, em São Paulo, onde entrevistávamos nomes importantes ligados à moda no Brasil nos anos de 1960, 1970 e 1980. Também utilizei fotos feitas posteriormente, em especial de vitrines e interiores de lojas. São essas as fotos que compõem esse arquivo. O texto final da publicação foi também revisado e ampliado em algumas partes, já que só algum tempo depois consegui resolver certos questionamentos que me foram feitos pela banca na defesa da dissertação, composta por Heloisa Pontes e Leopoldo Waizbord. Mas não acrescentei mais do que isso.

Antes mesmo de voltar a rever essas fotos, sabia que havia uma linha divisória entre elas: de um lado o colorido, de outro o preto e branco. Para a publicação, escolhi apenas fotos em preto e branco. Mas sobre isso falarei mais adiante. Importante também destacar que como utilizei duas linguagens diferentes, a escrita e a fotografia, fiz questão de fazer de cada uma delas um objeto de experimentação pessoal, mas com a evidente interferência de uma sobre a outra. Por um lado, tentar criar imagens com a escrita e, por outro, dizer com as imagens coisas que eu jamais conseguiria com a escrita. Isso, contudo, tem só a aparência de uma conciliação, por motivos que pretendo expor mais a frente.

No que diz respeito à escrita, há duas influências marcantes sobre mim: Norbert Elias e Pierre Bourdieu. Mais especificamente, A



Sociedade de Corte (ELIAS, 1995) e *As Regras da Arte* (BOURDIEU, 1996). Na fotografia, a influência principal era Horst. P. Horst. Mas nenhuma dessas influências podem ser usadas, evidentemente, como perdão para falhas que são somente minhas.

A discussão que farei a seguir tem muito mais a ver comigo hoje, com as indagações que tenho feito sobre a fotografia, mais especificamente a fotografia como um registro, um documento. Não tinha, naquele momento, tais indagações. Mas tinha algo muito claro em minha cabeça: fotografia e escrita eram duas linguagens distintas, e precisavam ser exploradas enquanto tal. Não via, portanto, a fotografia como “ilustração” para a escrita, como um acessório, um recurso para lhe dar mais legitimidade. Nos eventos de moda, compartilhava o mesmo espaço que os fotógrafos: com eles conversava sobre as personalidades dos eventos, assim como sobre fotografia. Fora dos eventos, minha interação maior era com estilistas, donos de lojas, produtores de moda para revistas e professores dos cursos de moda e estilismo. O conjunto das fotos retrata esse trânsito no campo.

FRAGMENTO E SÍNTESE

Do ponto de vista do registro, fotografia e etnografia são recursos radicalmente distintos. A etnografia é um trabalho de síntese, de descrição e narração visando à construção de uma imagem ampla, mas coesa e coerente, de certas práticas sociais. Interpretativa, mas fundamentada em princípios sólidos de análise. Jamais poderá ser um

mero “ponto de vista” solto no ar (GEERTZ, 1989; DURANTI, 2000). A escrita permite a construção de um todo coeso e coerente, mostrando a interligação e a interdependência entre diferentes fontes de pesquisa e diferentes agentes sociais.

Devo a minha visão da etnografia, e de que ela é uma síntese, a uma série de fatores. Boa parte deles se deve à formação e às influências que recebi, na Unicamp, durante a graduação. Não apenas dos clássicos de formação da área de Antropologia, e dos professores que tive, mas também de questões que permeavam a discussão sobre a escrita etnográfica e que estavam sendo feitas naquele momento. Aprendi que havia uma separação, e a encará-la de forma crítica, entre a escrita do diário de campo e a escrita do texto que esse diário possibilitava. Ou seja, que a etnografia só se completava, e se comprovava “escrita etnográfica”, nesse momento final, de síntese interpretativa. Sem ela, a pesquisa de campo permanecia sendo apenas pesquisa de campo.

Mas houve também outros fatores que me fizeram olhar para a etnografia como um trabalho de síntese interpretativa e que acho de fundamental importância explicitar. Entre as discussões durante meu processo de formação na Unicamp, num primeiro momento, e a importância que *A Sociedade de Corte* e *As Regras da Arte*, em especial o primeiro, passariam a ter, depois, sobre mim, está Sigmund Freud, cujo contato, naquele momento, fora através do trabalho de Renato Mezan, *Freud: a trama dos conceitos* (MEZAN, 1980). *Condensação*, *fusão* e *elaboração* foram termos que passaram a fazer parte integrante não apenas de meu vocabulário, mas de minha forma



de pensar. É certo que não os compreendi na forma como deveria, pois não os lia como um estudante de psicanálise. Mas os li com profundo interesse, com o interesse de alguém que estava em formação para se tornar um pesquisador do simbólico e dos processos capazes de conferir significado e sentido a ele.

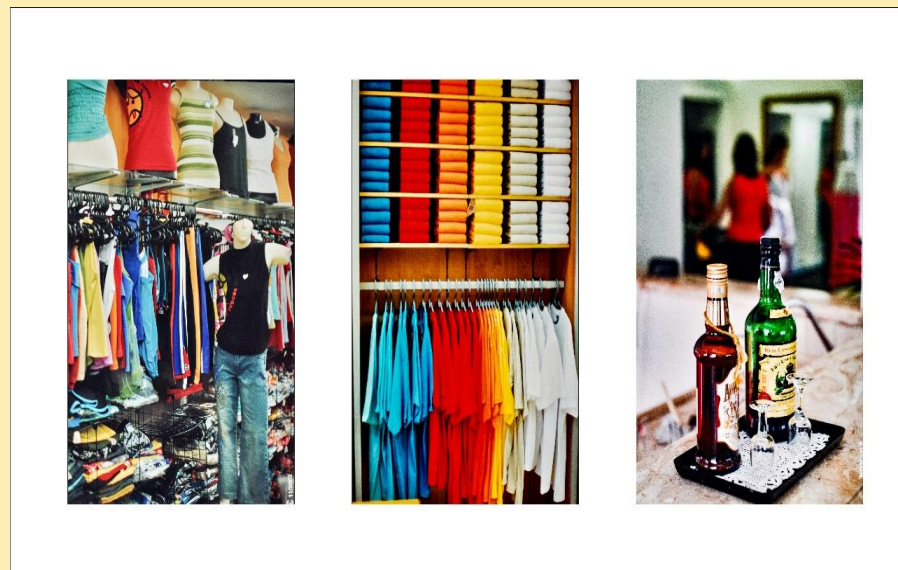
Teve início em mim um trabalho de reflexão que encontrou sua melhor expressão quando li *A Sociedade de Corte*. A presença de um mesmo elemento (como um juízo de valor, por exemplo) em diferentes formas; a união de diferentes elementos em uma unidade harmônica, atenuando traços que lhe são inconciliáveis; a mistura inextricável de elementos que, ainda assim, permanecem distintos; o trabalho de remodelação desses elementos distintos em formas narrativas coerentes e compreensíveis; foram indagações que encontraram em *A Sociedade de Corte* uma forma e uma problematização propriamente sociológicas. Passei a olhar para o trabalho de síntese etnográfica não como um projeto intelectual “unificador”, mas sim como um projeto “articulador”, buscando compreender os fios que ligavam e simultaneamente mantinham separados elementos tão distintos. Ou seja, a buscar os nexos – ou “nós” – existentes entre produção artística e cultural e relações de poder e dominação, mas também o trabalho de dissimulação implicado nessas relações.

Isso sem dúvida teve impacto na forma como concebi meu próprio trabalho de pesquisa e registro, tanto o escrito quanto o fotográfico. Por isso passou a ser tão importante para mim, a partir de um certo momento do trabalho de campo, explorar a escrita e a fotografia como

diferentes linguagens, distintas entre si, mas com uma “trama” que as ligava. De tudo isso, talvez a única certeza seja de que devo ter deixado muitos fios soltos, não só aqueles que ligam os elementos e os personagens ao próprio campo da moda, mas também aqueles que, naquele momento, me ligavam à pesquisa, fossem eles crenças, dúvidas ou conflitos de toda ordem.

A fotografia, diferentemente da síntese interpretativa etnográfica, é um fragmento. Ela fragmenta o espaço e o tempo (ROUILLÉ, 2009). Reunir esses fragmentos em um conjunto é um esforço evidente para tentar ordená-los. Mas ainda que sejam reunidos e ordenados, tentando estabelecer coerência entre si, a fotografia, em si mesma, jamais será uma síntese. Ela será sempre fragmento.

Insisto nisso porque esse me parece ser um dos aspectos mais importantes ligados à fotografia. Quando decido tirar uma foto de algo, decido por um “recorte”, temporal e espacial. Ignorar esse recorte significa ignorar o próprio ato fotográfico. Portanto, tão importante quanto a própria fotografia é o “recorte”, o que ela deixou de fora, deixou de mostrar, a escolha por trás da imagem (MARTINS, 2017). Quando reúno esses fragmentos em um arquivo ou um álbum, ou mesmo uma coleção, dou-lhes uma ordem, estabeleço uma relação entre as imagens. Sem essa ordenação, elas permanecem fragmentos. E mesmo que eu não as insira em uma determinada coleção, mas as utilize como parte importante de uma narrativa ou uma descrição, são estas que lhes estabelecem uma relação e lhes conferem um sentido. Vejamos um exemplo. As imagens são dos interiores de três lojas:



Isoladamente, essas fotos nada representam. Nem motivo para serem apreciadas elas chegam a ter, ainda que a terceira delas se “salve” quando comparada às outras duas. São fragmentos de três diferentes espaços, mas talvez possam ser úteis se olhadas a partir desse aspecto. Na primeira delas, as peças de roupa aparecem empilhadas. Mas há outro detalhe: o espaço é pequeno, não há como tomar distância das prateleiras. É uma loja “popular”, de roupas baratas. Na segunda, o espaço é um pouco maior, e dessa forma consigo um certo distanciamento e escolho qual a prateleira que irei fotografar. O uso do espaço tenta ser o mais racional possível, assim como a separação das roupas, seguindo uma lógica cromática. Na terceira há muito mais espaço, tanto que me dou ao luxo de fazer uma “composição”: deixo em primeiro plano as bebidas, sinal de requinte, e, em segundo plano,

desfocada, uma moça fazendo prova de roupa auxiliada por uma vendedora. É uma boutique luxuosa. Ainda no caso específico dessa última foto, não só o espaço foi fragmentado, mas também o tempo: uma ação se desenrola ao fundo. Poderia ser uma vendedora dobrando roupas, alguém limpando etc. E poderia também não ter ninguém naquele momento. Mas escolhi fotografar uma troca de roupa.

O fato de que essas três fotos não tenham qualquer atrativo do ponto de vista estético é um detalhe importante a ser explorado. Historicamente, a fotografia surge e se afirma como “registro objetivo”, em oposição à pintura, considerada “subjetiva”. O fato de que o registro era feito por uma máquina, diferentemente da pintura, feita a mão, reforçava a crença na sua “objetividade”. Quando seu uso



se ampliou para a imprensa, a criminologia e as ciências, a crença em sua “objetividade” foi reforçada (ROUILLÉ, *op. cit.*). Dessa forma, a fotografia pode ser “apreciada” como “documento”, não lhe sendo cobrada qualquer atrativo estético. Figura, assim, como registro de uma “verdade”, para a qual não cabe qualquer tipo de contestação.

Paradoxalmente, é essa crença na objetividade da fotografia que permite sua total conciliação com a etnografia. A síntese interpretativa representada pela etnografia se vale da fotografia enquanto “documento comprobatório”, atestado de “verdade”. Quando inserida no texto científico, qualquer que seja ele, ela é imediatamente “monumentalizada” (LE GOFF, 2003). Mas passa por um processo, para chegar a tornar-se “monumento”, diferente das demais fotografias (retratos, paisagens etc).

Uma determinada imagem, ou uma coleção de imagens, precisa, para deixar de ser um simples “documento” e tornar-se um “monumento”, de uma mediação – e legitimação – institucional, operada geralmente por um historiador ou museólogo. Contudo, a fotografia científica passa, muitas vezes, por um processo diferente, onde o fotógrafo é também o mediador institucional.

Antes de mais nada, a fotografia é “autorizada” e “legitimada” pelo seu próprio contexto de origem: a pesquisa científica. Ela não precisa ser “bela”, basta ser “documento comprobatório” do discurso científico.

Depois, e essa é uma característica importante das fotografias geradas em contextos de pesquisa, ela é “monumentalizada” assim que

incorporada ao texto científico como “prova”, em especial quando de sua publicação. Ao figurar como “documento comprobatório”, torna-se imediatamente “monumento”. Segue, portanto, um caminho diferente das demais fotografias, que só são monumentalizadas quando migram para um arquivo ou uma coleção, pública ou particular.

Como afirmei pouco mais acima, ignorar que a fotografia é um “recorte”, um fragmento, é ignorar o próprio ato fotográfico. Mas também a produção científica se faz, ela mesma, cada vez mais, de forma fragmentada. Colocados lado a lado, texto e fotografia nublam seu caráter fragmentário, e deles emerge uma pequena “verdade”. Se, por um lado, o texto precisa da imagem para ser “comprovado”, graças à crença construída ao longo de muitos anos de que a fotografia é um “registro objetivo”, um “documento verdadeiro”, por outro, quando inserida no texto, mostra que tem caráter secundário, depende inteiramente do texto, servindo-lhe apenas de “ilustração”. Dessa forma, o não-verbal (imagem) torna-se inseparável – e dependente – do verbal (texto).

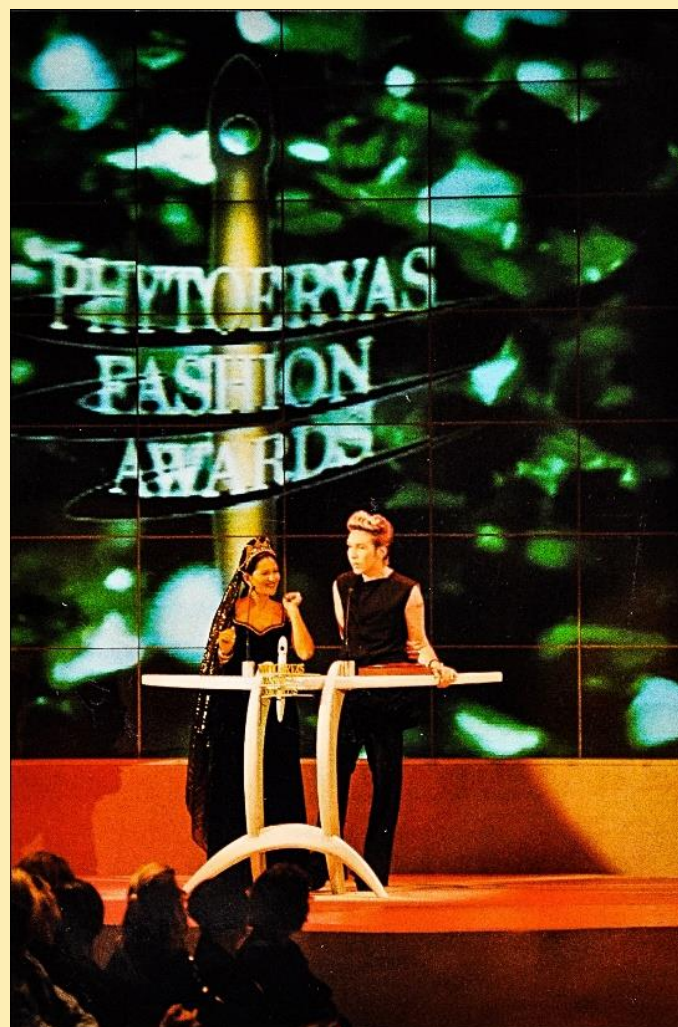
A RELAÇÃO COM O ESPAÇO

No caso dos eventos de moda, assim como das fotos de estúdio para as revistas, não só o espaço é fundamental, mas também a perspectiva: são imagens para serem vistas de frente, como nos exemplos abaixo:



No caso da imagem acima, eu estava num dos locais mais concorridos para os fotógrafos: de frente para a passarela. Na imagem abaixo, a mesma coisa. Essa é a posição que possibilita ao fotógrafo ter acess

às modelos e às roupas, em primeiro plano, e ao cenário e à identificação do evento ou da marca, ao fundo, em segundo plano:

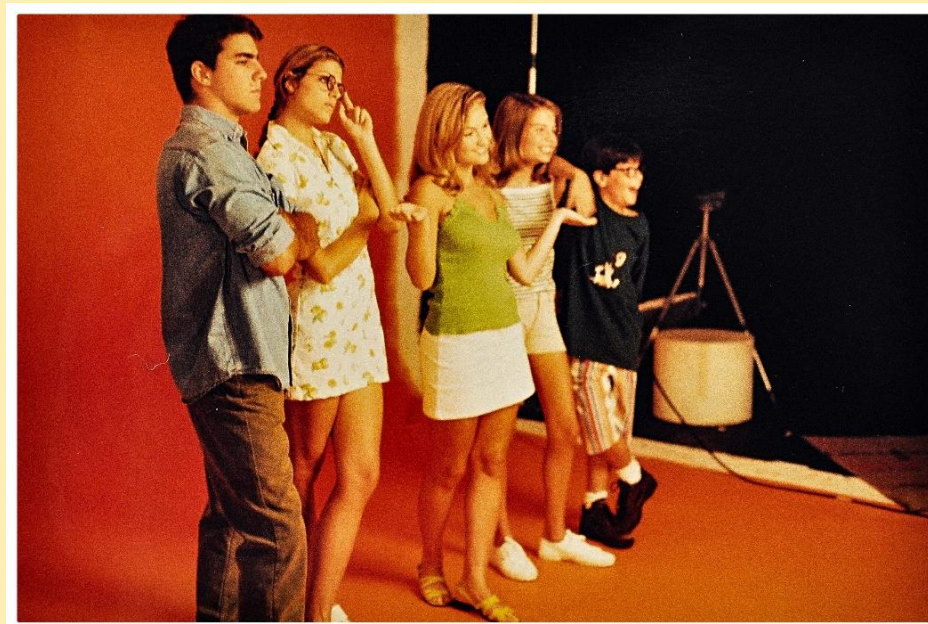


Quando vistas de outro ângulo, as imagens revelam os limites do cenário e da perspectiva para a qual o evento foi planejado. Nesse universo, especificamente, isso significa comprometer a própria fotografia e, com isso, o trabalho do fotógrafo. As fotografias feitas

da perspectiva “correta” (de frente) têm mais chance de serem aceitas pelos editoriais de moda. Abaixo, exemplo de uma perspectiva “ruim”, onde se tem a vista apenas da saída da modelo em direção à passarela:



Isso fica mais evidente ainda nas fotos de estúdio, como no caso abaixo, de uma matéria sobre “a irmã do meio” para a Revista *Atrevida*:



O que essas fotos revelam é que a percepção da moda está ligada não apenas à modelo e à roupa, mas à relação que a fotografia estabelece entre o primeiro e o segundo planos. Essa é, a meu ver, uma das primeiras relações às quais se deve prestar atenção. Historicamente, a fotografia vai da percepção de um único plano, como os retratos em grupo ou individuais feitos em estúdio, geralmente ocupando o centro da imagem, para a incorporação do espaço ao redor (ROUILLÉ, *op. cit.*). Há, a meu ver, uma distância muito grande entre o registro de uma pessoa ou de um detalhe, no centro da imagem, desprezando o que está ao redor, e o registro de uma imagem elaborada em dois ou mais planos, buscando estabelecer uma relação entre eles.

Posso, igualmente, utilizar essa metáfora para pensar a relação entre imagem e texto. Há textos em que a imagem ocupa um “segundo

plano”. O que está em “primeiro plano”, o texto, é mais importante. A imagem é secundária, meramente uma ilustração. Mas há textos em que a imagem está em “primeiro plano”, e o texto em “segundo”, é basicamente uma “legenda ampliada”. Assim como há textos que não aceitam ficar em “segundo plano” e concorrem, estilisticamente falando, com as imagens em “primeiro plano”. São geralmente textos de comentários sobre fotografias, onde o autor do texto se sente obrigado a brilhar tanto quanto o autor das fotografias.

Não podemos nos esquecer, também, de que a percepção da fotografia esteve e ainda está muitas vezes ligada ao “registro objetivo” de algo, uma “verdade” por si mesma, para a qual a subjetividade pode ser dispensada. Mas seria mais prudente dizer que texto e fotografia operam dois diferentes registros de “verdade”, onde



cada um deles pode ser utilizado para “comprovar” o outro, mostrando a interferência e a interdependência entre o verbal e o não-verbal.

Durante minha pesquisa de campo, utilizei, por muito tempo, a máquina fotográfica mais como “suporte de (minha própria) memória”. Anotava detalhes-chave em meu diário de campo, muito mais um livro de anotações que um diário propriamente dito, e me valia também da máquina para fazer certos registros. Não posso dizer, portanto, que a fotografia ficava, para mim, em “segundo plano”. Registro escrito e registro fotográfico eram duas peças de uma mesma narrativa, de uma mesma síntese. Mas havia outras peças: editoriais de moda, peças publicitárias, matérias de revistas e jornais etc. O mais importante, para mim, era o esforço para tentar elaborar uma boa etnografia, uma boa síntese de tudo que eu via e registrava. Esse foi um dos motivos de eu ter explorado tão pouco minhas próprias

fotos. Olhando para elas hoje, percebo que elas tinham mais do que eu conseguia ver naquele momento.

FRAGMENTANDO O ESPAÇO E O TEMPO: O CAMPO DA MODA EM IMAGENS

Também no jornalismo há momentos em que a imagem fica ora em primeiro plano, ora em segundo. E isso é mais nítido se pensarmos na necessária distinção entre fotógrafos e *cameramen*. O uso de uma câmera de vídeo exige o conhecimento básico da fotografia: enquadramento, perspectiva, iluminação etc. Mas ainda que a televisão seja essencialmente visual, ali as imagens ficavam sempre em segundo plano: as câmeras de vídeo são tão somente apontadas para as pessoas ou objetos a serem filmados.



Na imagem acima vemos apenas o *cameraman* em ação. Significa que essa imagem será utilizada para uma gravação em *off* do repórter. Será, portanto, apenas uma imagem ilustrativa do que estiver sendo dito em *off*. A câmera está bem próxima, o que significa que devem

ser registrados alguns detalhes do ensaio para o desfile. São feitas também imagens mais abertas, em plano geral, mas igualmente com o objetivo de serem ilustrativas. Isso só muda quando é o próprio repórter que está sendo gravado, geralmente fazendo uma entrevista.



Isso era visível não apenas nos desfiles, mas também em outras gravações feitas em lojas e ateliês. O procedimento, do ponto de vista

técnico, é o mesmo. O *cameraman* filma ora o repórter entrevistando alguém, ora uma modelo ou as peças de roupa.



Outro detalhe importante é que as relações que os diversos agentes do campo estabelecem com a câmera de vídeo e com a máquina fotográfica são bastante desiguais. Ninguém conversa com os *cameramen*, mas com o fotógrafo a relação é direta. Todas as vezes que eu chegava com a máquina fotográfica, era imediatamente indagado de onde eu vinha. A expectativa era de que eu fosse de algum jornal ou de alguma revista importante. Claro que a decepção era grande quando eu dizia que era um pesquisador da USP. Mas isso

248

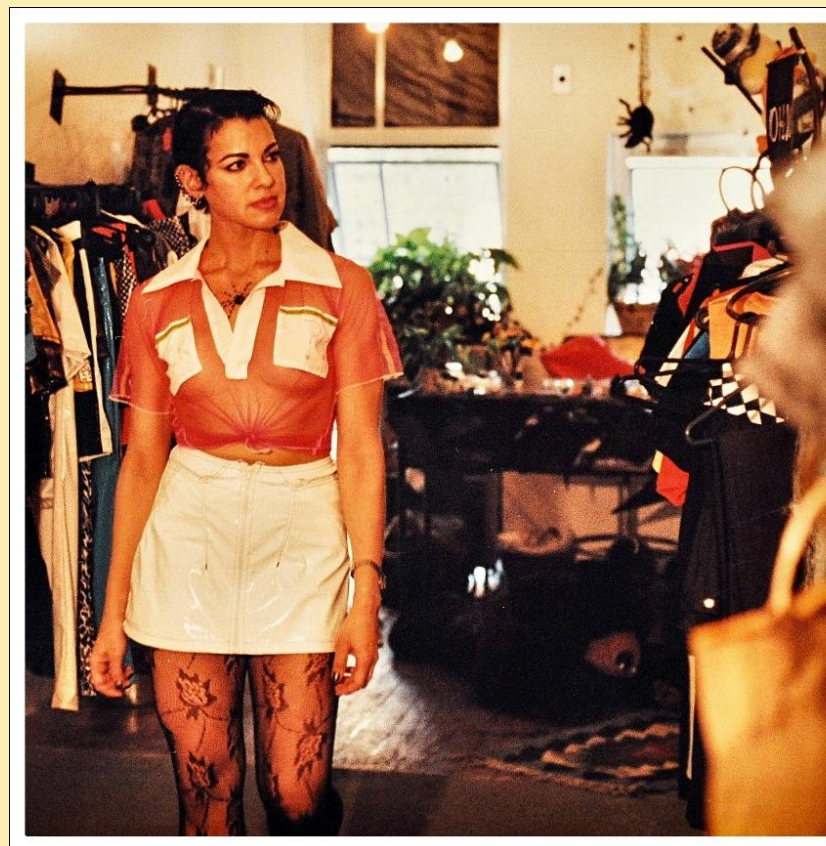
não impedia que as pessoas conversassem comigo. Diferente do *cameraman*, o fotógrafo não é visto como sendo tão somente um técnico, um mero operador de uma máquina. E mesmo não sendo de nenhum veículo de imprensa importante, as pessoas estavam sempre dispostas a se deixarem retratar por mim, a se deixarem fotografar. É fácil entender a diferença entre o *cameraman* e o fotógrafo. Quando uma equipe de televisão chega, quem interage, dialoga e decide o que e quando filmar é o repórter. Embora ele não opere a câmera de vídeo,



é ele quem a conduz. Quando um fotógrafo chega, é muito comum que esteja sozinho. É ele quem interage, dialoga e decide quem ou o que fotografar. Quando a equipe de televisão chega, todos param e lhe dão atenção. É um evento que foge à rotina diária de trabalho desses profissionais. Quando um fotógrafo chega, todos lhe dão atenção, mas as pessoas não param, continuam seu trabalho enquanto conversam. A não ser que chegasse algum jornalista de moda importante de algum grande veículo da imprensa. A câmera de vídeo

e a máquina fotográfica circulam, portanto, desigualmente nesse espaço. Além disso, a câmera de vídeo fragmenta o tempo porque o divide: as pessoas param, falam com a equipe, se deixam gravar, e depois retornam às suas rotinas. A máquina fotográfica, diferentemente, capta fragmentos dessa rotina. Como nos casos abaixo, onde vemos o estilista Paulo Modena trabalhando e a ex-modelo Rosa Dolenk em sua loja na Galeria Ouro Fino:





Este é um detalhe importante quando aparecem nas imagens fotógrafos ou equipes de televisão. Embora dar entrevistas para programas de televisão seja parte da rotina desses profissionais, é também um momento de interrupção e de divisão temporal. Isso fica evidente também quando observamos que, em segundo plano, o trabalho dos profissionais de moda continua enquanto, em primeiro plano, a entrevista acontece. Ou seja, também o espaço fica dividido. Geralmente, os bastidores dos desfiles são marcados por momentos de longas esperas, onde as modelos aguardam para serem maquiadas

e penteadas, e rápida agitação no momento imediatamente anterior e durante o desfile. O espaço às vezes é bastante confuso, dividido por profissionais que irão atuar nos muitos desfiles que se seguirão. Abaixo, por exemplo, vemos um grupo de crianças animadas com algum jogo enquanto esperam sua hora para desfilarem. Há conversas e brincadeiras. Nos momentos que antecedem os desfiles, cabeleireiros, maquiadores e costureiras (fazendo pequenos ajustes nas roupas) trabalham incessantemente.





DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL À FOTOGRAFIA AUTORAL

- Filme preto e branco!? Como é que alguém vem pra um desfile de moda com um filme preto e branco!?

- O Sebastião Salgado foi.

- Mas você não é o Sebastião Salgado, né?, Bergamo!

De fato, não sou, e estou muito longe de ser, infelizmente. Por isso foi assim, em tom de total indignação, que uma amiga, que àquele momento também estava pesquisando moda, e por acaso estávamos no mesmo desfile, recebeu a notícia de que eu tinha na minha máquina não um filme colorido, mas sim um preto e branco. Era evidente que para ela isso não fazia nenhum sentido, mas para mim era a única coisa que poderia fazer sentido. Várias coisas estavam em jogo por trás dessa decisão, e creio ser importante expô-las, já que

representavam uma virada na forma como vinha conduzindo minha pesquisa.

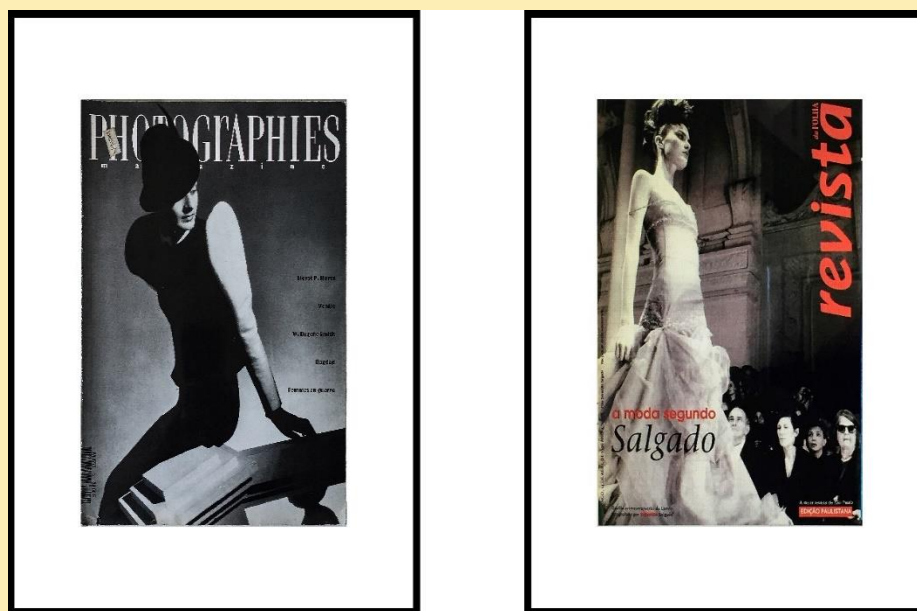
Duas mudanças estavam em jogo: com relação à escrita e com relação à fotografia. Cada uma delas foi vivenciada e registrada de uma maneira específica. No caso da escrita, a mudança estava, muito claramente, para mim, na página 17. Nem sei mais se essa página corresponde à versão final da dissertação, mas para mim estava claro que a partir daquela página tudo deveria ser diferente. Não pretendo me alongar nessa questão, pois meu objetivo aqui é discutir o uso que passei a fazer da máquina fotográfica. A mudança, nesse caso, não tinha página, mas tinha cor: deixar o filme colorido para abraçar as possibilidades do preto e branco. Não estava nada contente com as fotos – coloridas – que vinha fazendo. Não me via nelas. Elas pouco ou nada representavam para mim. E assim como eu queria ser “autor”



de meu próprio texto, queria também ser “autor” de minhas próprias fotos.

Isso, contudo, só seria possível se eu me colocasse inteiramente no texto e nas fotos. Por trás dessa decisão pesava sobre mim uma discussão e uma autocrítica sobre minha “honestidade intelectual”. Estava em jogo “vestir uma roupa” que me fizesse “parecer um pesquisador” ou dispensá-la e não fazer o jogo das aparências. Creio que essa é uma dúvida pela qual muitos passam durante sua formação, e comigo não foi diferente. Isso, evidentemente, se incarnava naquilo que eu produzia, escrevendo ou fotografando. Fiz a segunda opção. Mas isso precisaria estar presente tanto no meu

texto quanto nas minhas fotos. Parte dessa ambicionada “honestidade intelectual” significava igualmente “não trair” as pessoas desse universo que eu escolhera para pesquisa, não elaborar uma síntese que as representasse de forma superficial, ou mesmo caricatural, mas tentar compreender como elas vivenciavam sua relação com a roupa e a moda. Daí o título da tese. Na escrita, a referência principal para mim, naquele momento, era o Norbert Elias de *A Sociedade de Corte*. Na fotografia, Horst P. Horst, era minha principal influência, mas devo confessar que foi decisivo para mim ver a série de fotos que Sebastião Salgado fez para a *Folha de São Paulo* sobre o universo da alta costura.





Talvez eu possa expressar melhor a mudança por meio de dois diferentes termos: registrar e fotografar. É evidente que a fotografia é um registro dependente de usos sociais específicos (BOURDIEU e BOURDIEU, 2006). A diferença estava, para mim, não somente em “registrar” aquilo que via, mas principalmente em “compor” uma imagem (SONTAG, 2004). Como se tratava de um contexto de pesquisa, o registro não poderia ser negligenciado. Mas passei a dedicar atenção também a todos os outros elementos a serem utilizados numa “linguagem fotográfica”: os detalhes, a composição em vários planos, a perspectiva, o uso da luz e da sombra etc. Mesmo

assim, acho que falhei em certas escolhas que fiz para a publicação das fotos: omissões ou escolhas erradas. Vou exemplificar isso com base nas fotos que fiz de Ana Frida, Dona Gabriela Pascolato e Thais Losso. As duas primeiras foram para o Projeto *Memória da Moda*. As pesquisas para a Memória da Moda eram sempre feitas pelos pesquisadores do Nidem. Foi assim com Ana Frida. Suzana Avelar apresentou a mim e a Solange Wajman a ela para a entrevista, feita no apartamento em que morava. Para minha própria surpresa e decepção, me dei conta agora de que nunca revelei essas fotos.



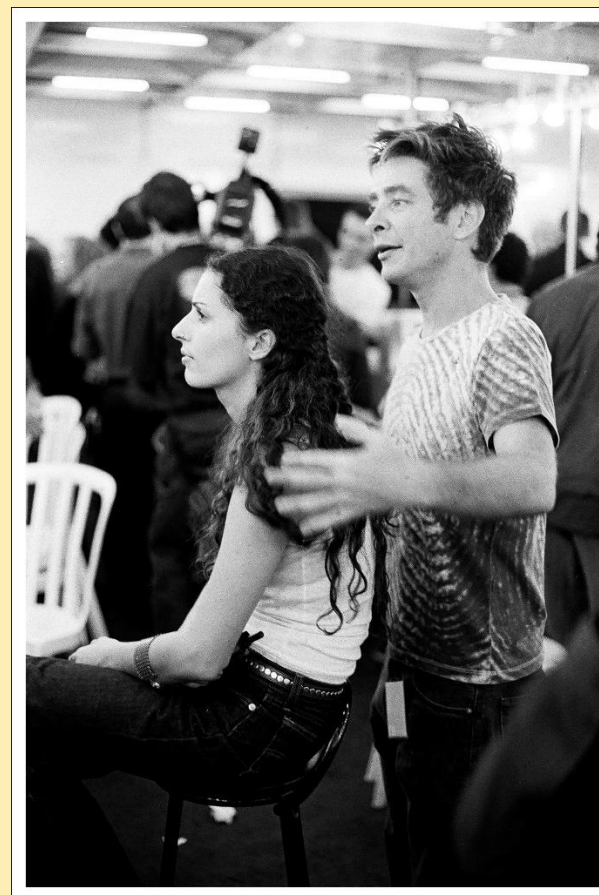
No caso de Dona Gabriela Pascolato, fizemos uma entrevista nas dependências do Nidem, na Unip, e numa outra situação fui até o apartamento dela acompanhado por Carlos Mauro. Um dos retratos

que fiz dela nesse dia foi depois utilizado em um artigo (BERGAMO, 2004). A imagem foi feita propositadamente de forma a compor uma relação direta entre ela, em primeiro plano, e a pintura, em segundo.



No entanto, outros retratos foram feitos. E me dou conta de que deixei passar um detalhe muito importante: Carlos Mauro pouco aparece, o que hoje me soa como uma grande injustiça, pois ele foi o nosso principal mediador nas conversas com Dona Gabriela. Além disso, enquanto insisti na construção de um retrato com base em minha própria percepção de Dona Gabriela, deixei de prestar atenção em outros elementos significativos que estavam ao meu redor.

Já Thais Losso foi fundamental para que eu compreendesse o ato de criação em moda, e a ela dediquei um lugar especial na pesquisa, escolhendo uma foto que fiz enquanto seu cabelo era arrumado para o momento em que iria entrar na passarela, junto com suas roupas e suas modelos. Naquele momento, ela fazia as roupas para a *Cavalera*.



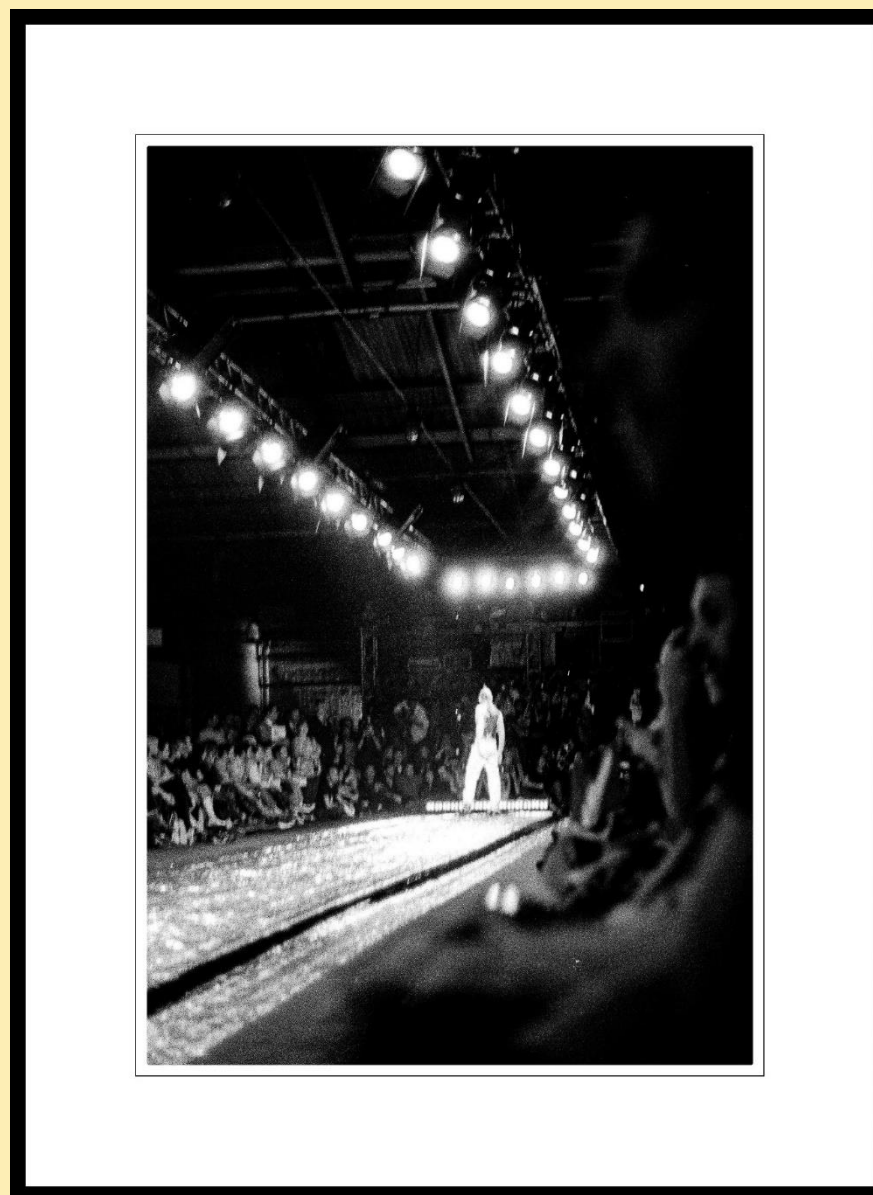
Estava interessado em mostrá-la trabalhando, em ação, e a preparação do cabelo fazia parte dessa rotina de trabalho. No entanto, percebo que deixei de fora uma característica muito importante dela: sua amabilidade. Ela era sempre amável e afetuosa com as pessoas a seu redor. E foi graças a essa amabilidade que ela me abriu as portas de sua casa para conversarmos sobre os detalhes da criação em moda.

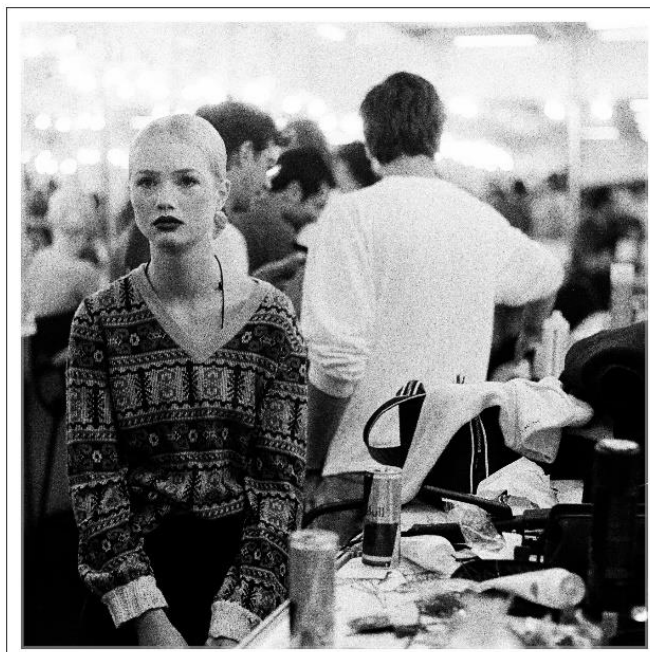
Digo isso tudo porque o que se segue, a partir daqui, é uma nova seleção de minhas imagens em preto e branco. Se eu fosse publicar meu livro hoje, novamente, estas imagens não poderiam faltar em hipótese alguma. Espero que, com essa nova seleção, consiga corrigir, ainda que não completamente, minhas próprias falhas e omissões. E como disse inicialmente, a fotografia está condenada a ser sempre um fragmento. Mas quando colocada em uma “coleção”,

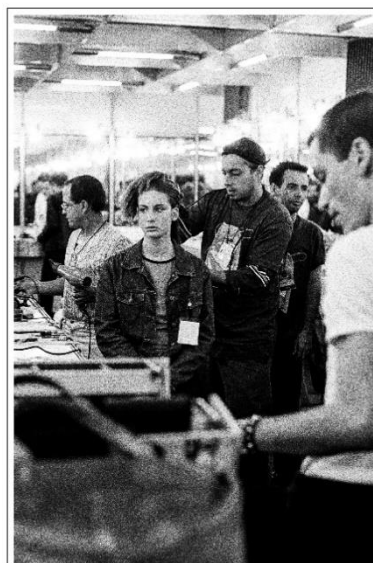
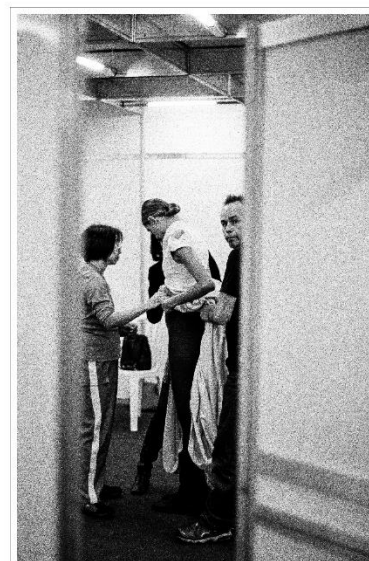
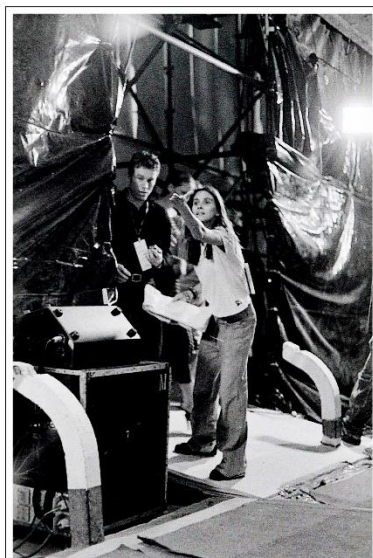


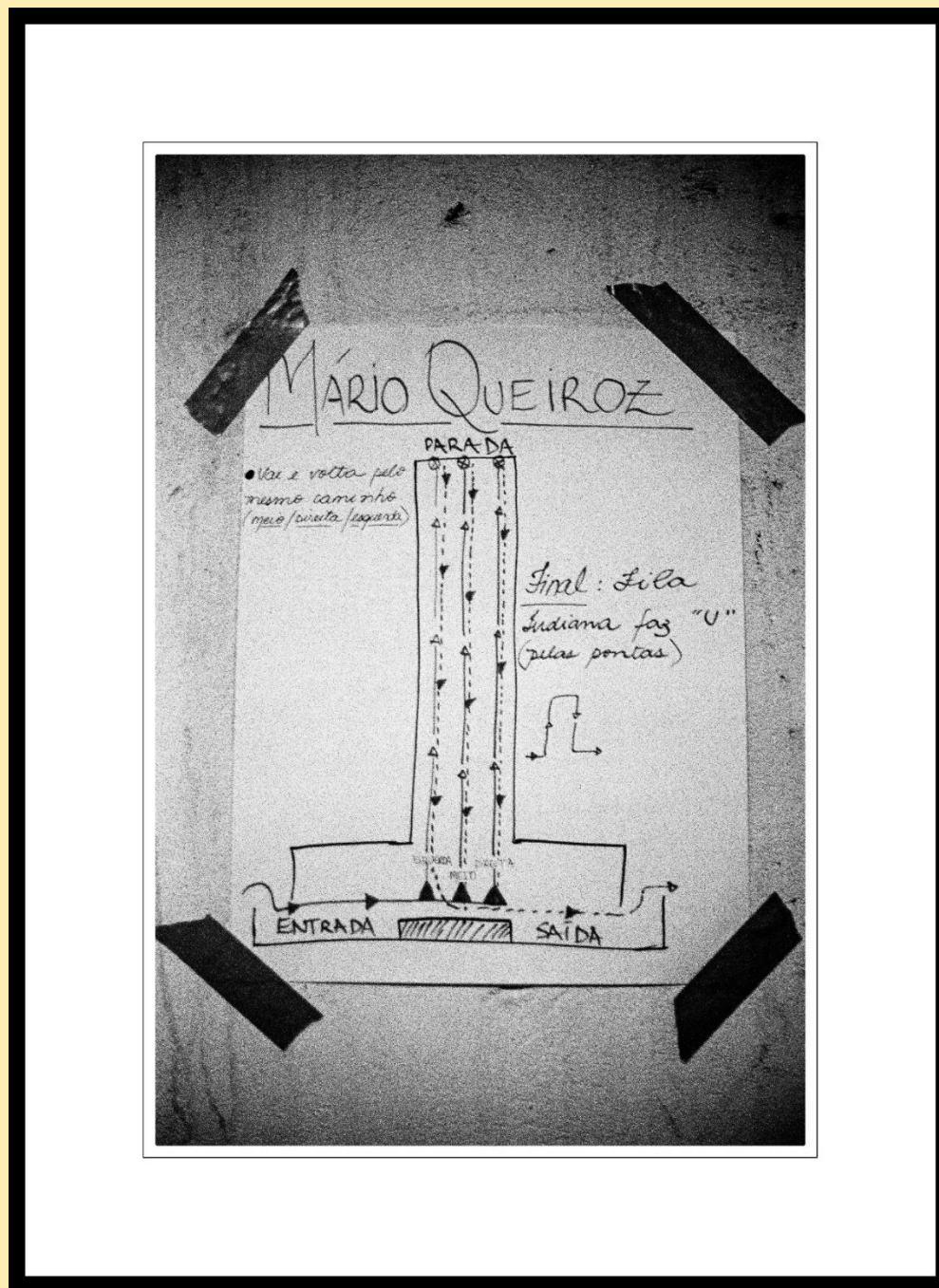
ou em um “ensaio”, o conjunto lhe ordena e lhe confere uma certa coerência. As fotos a seguir, com isso, foram escolhidas para serem olhadas em conjunto. Resta saber se elas podem ser olhadas como um

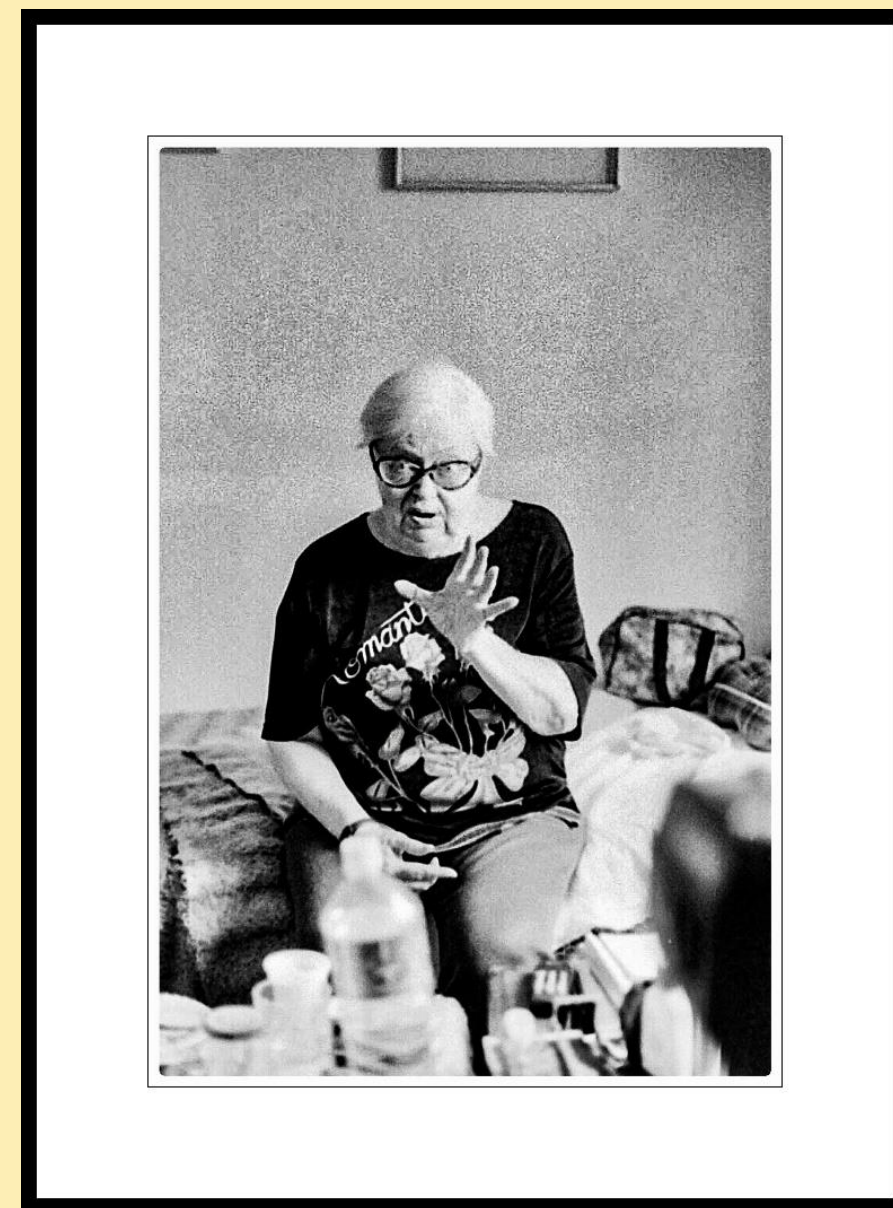
conjunto por si só ou se permanecerão para sempre dependentes de um texto, uma legenda, uma narrativa.

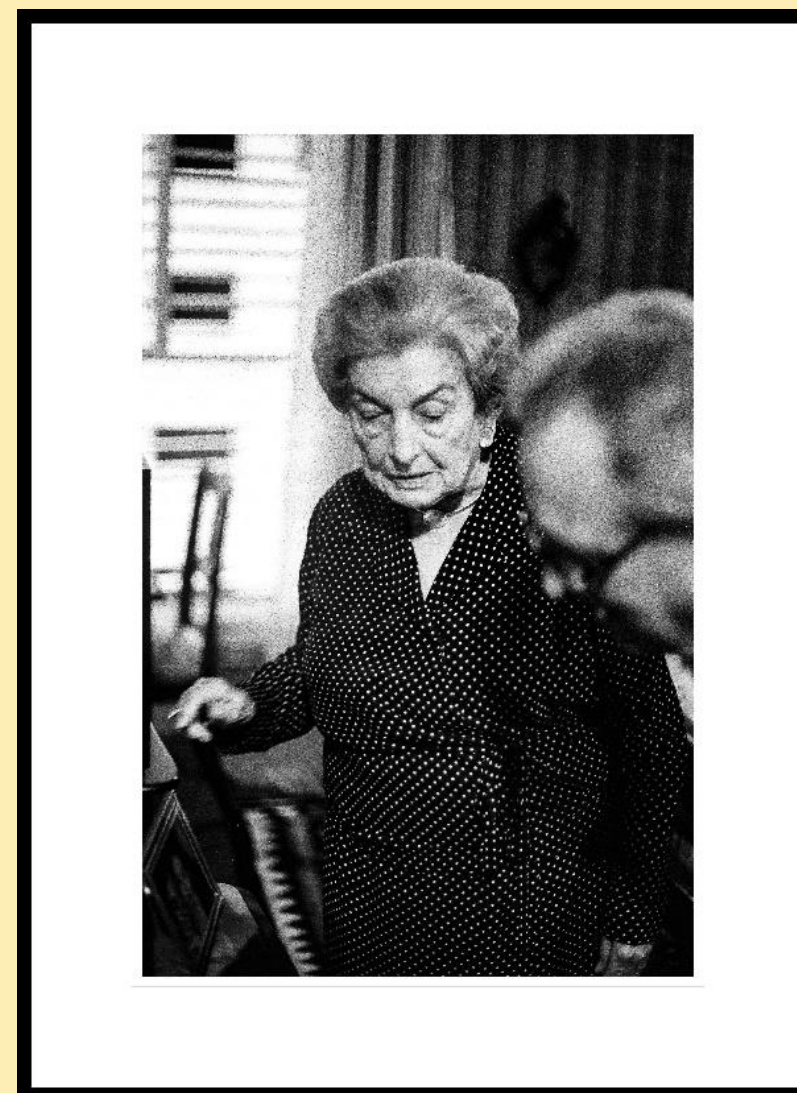
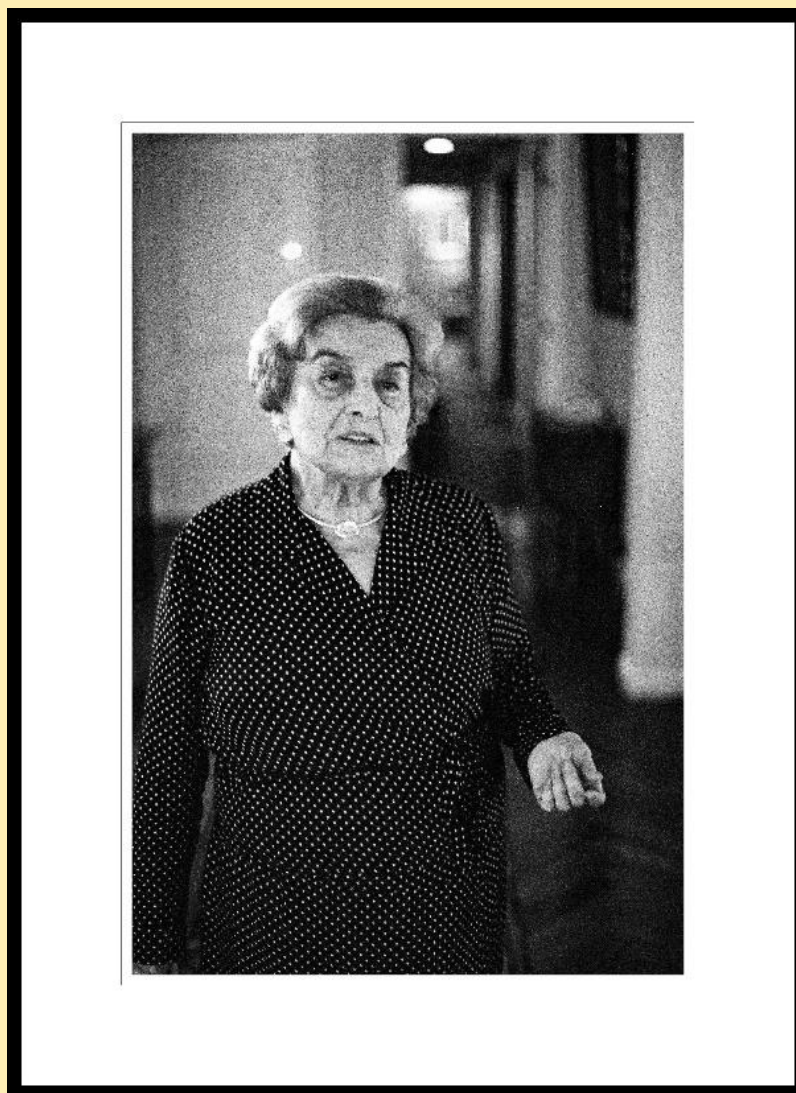






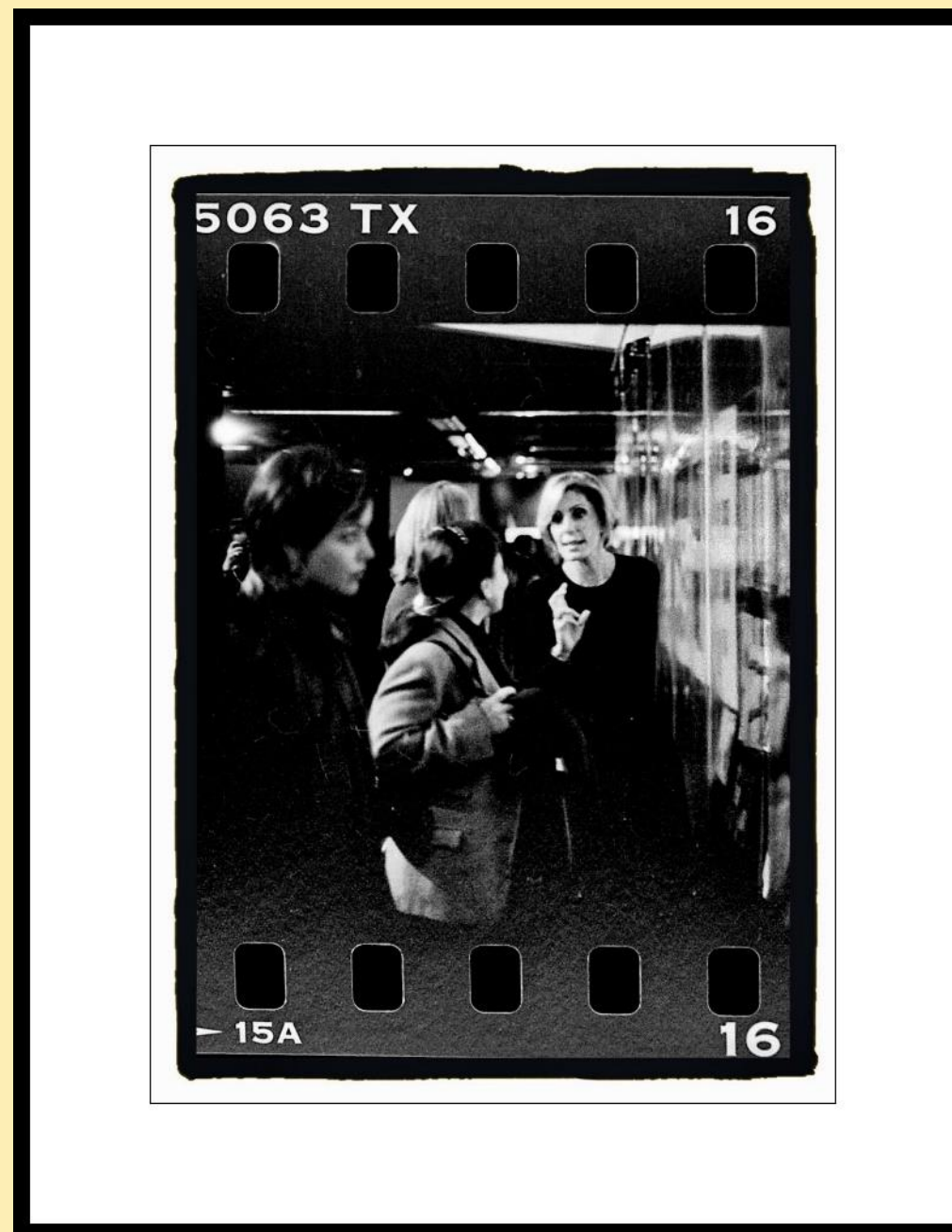






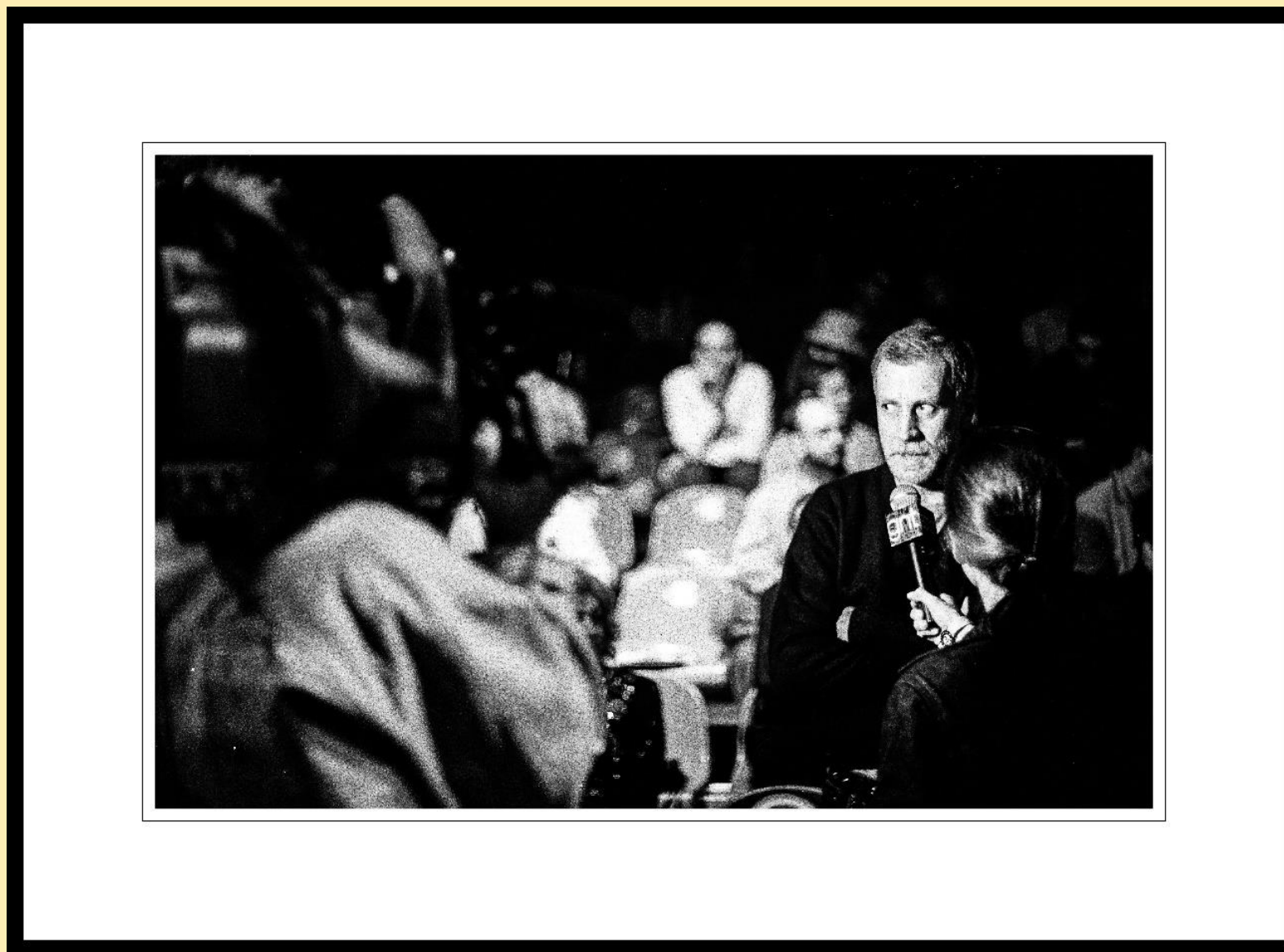


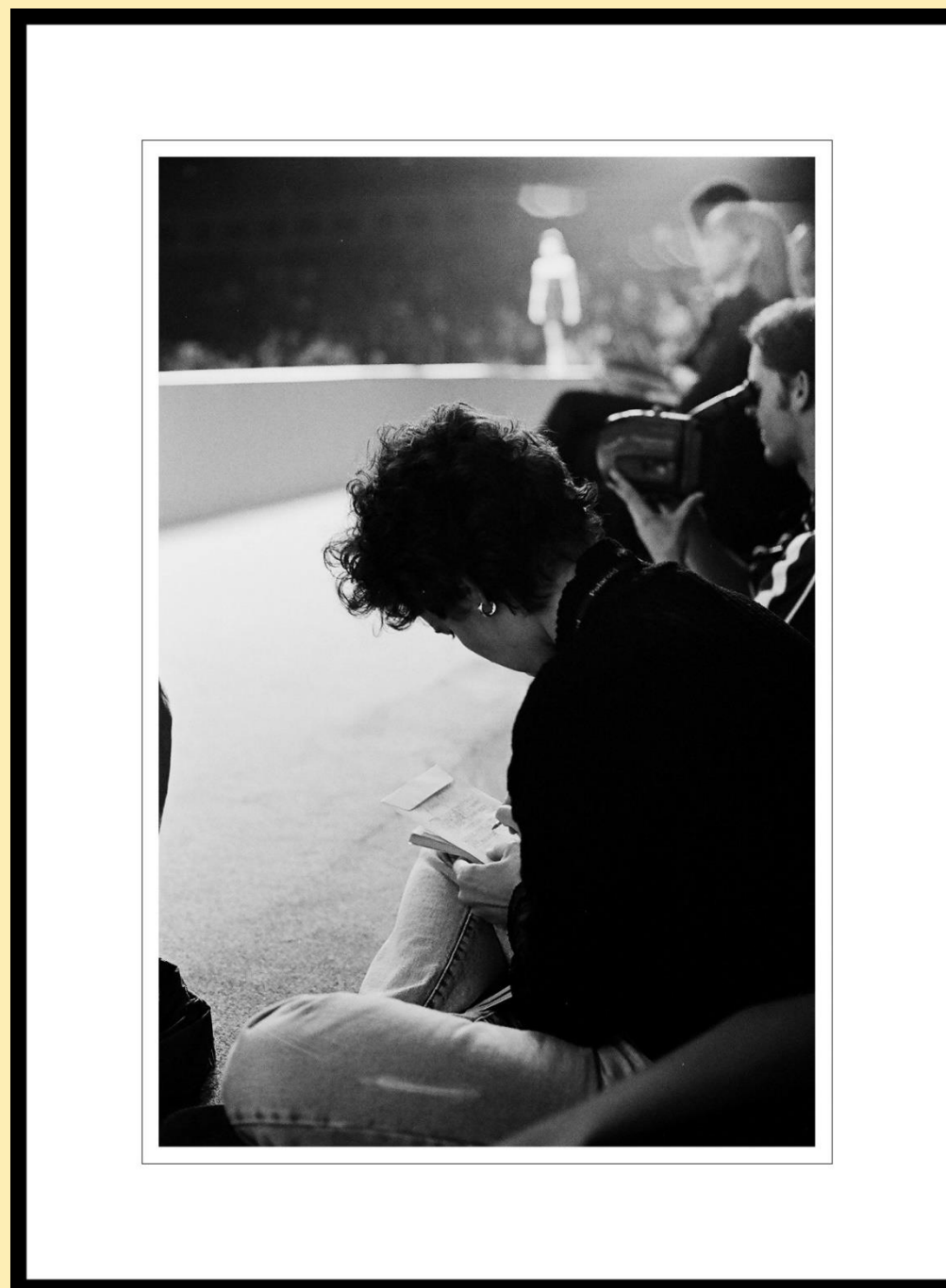






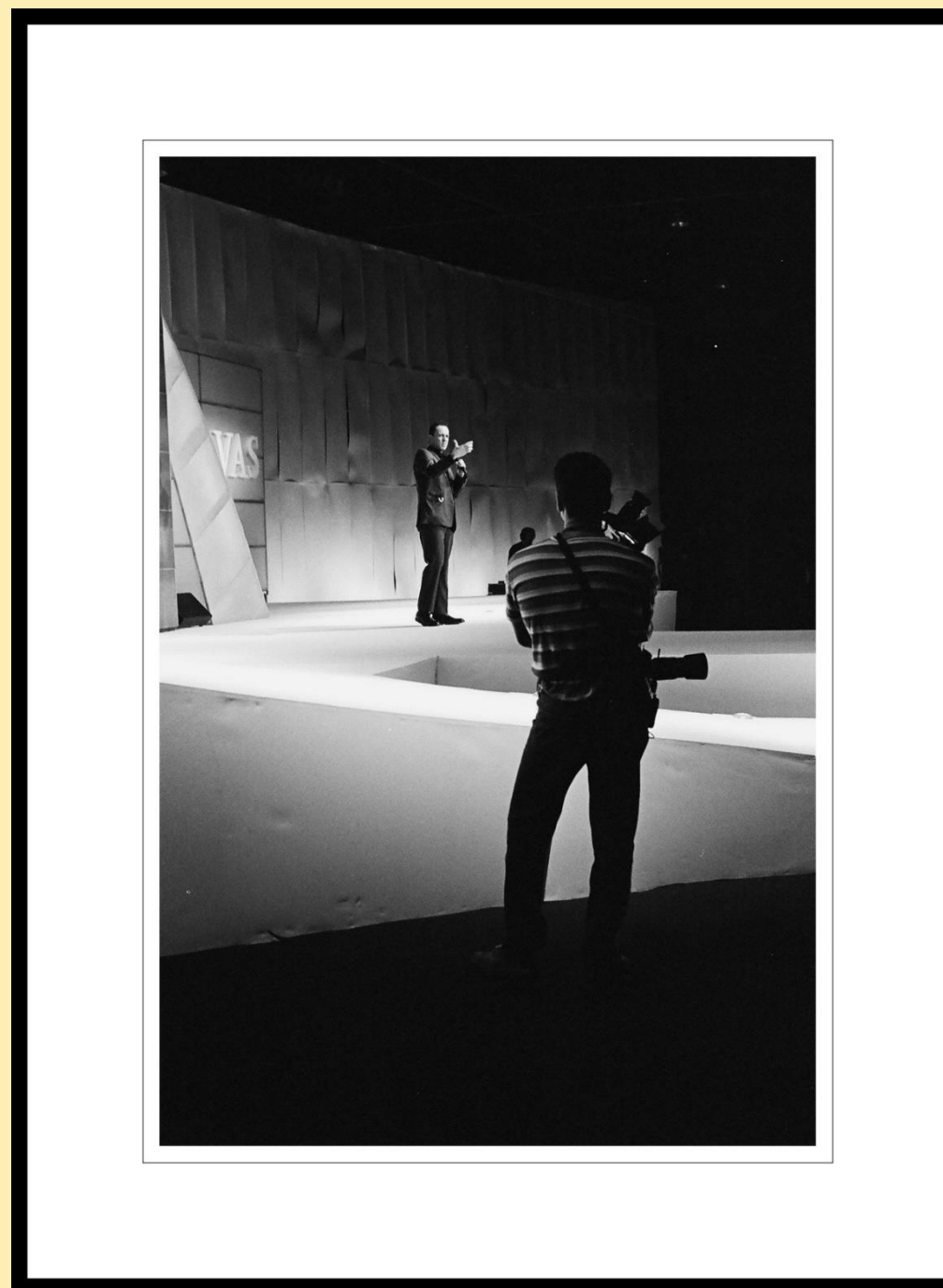




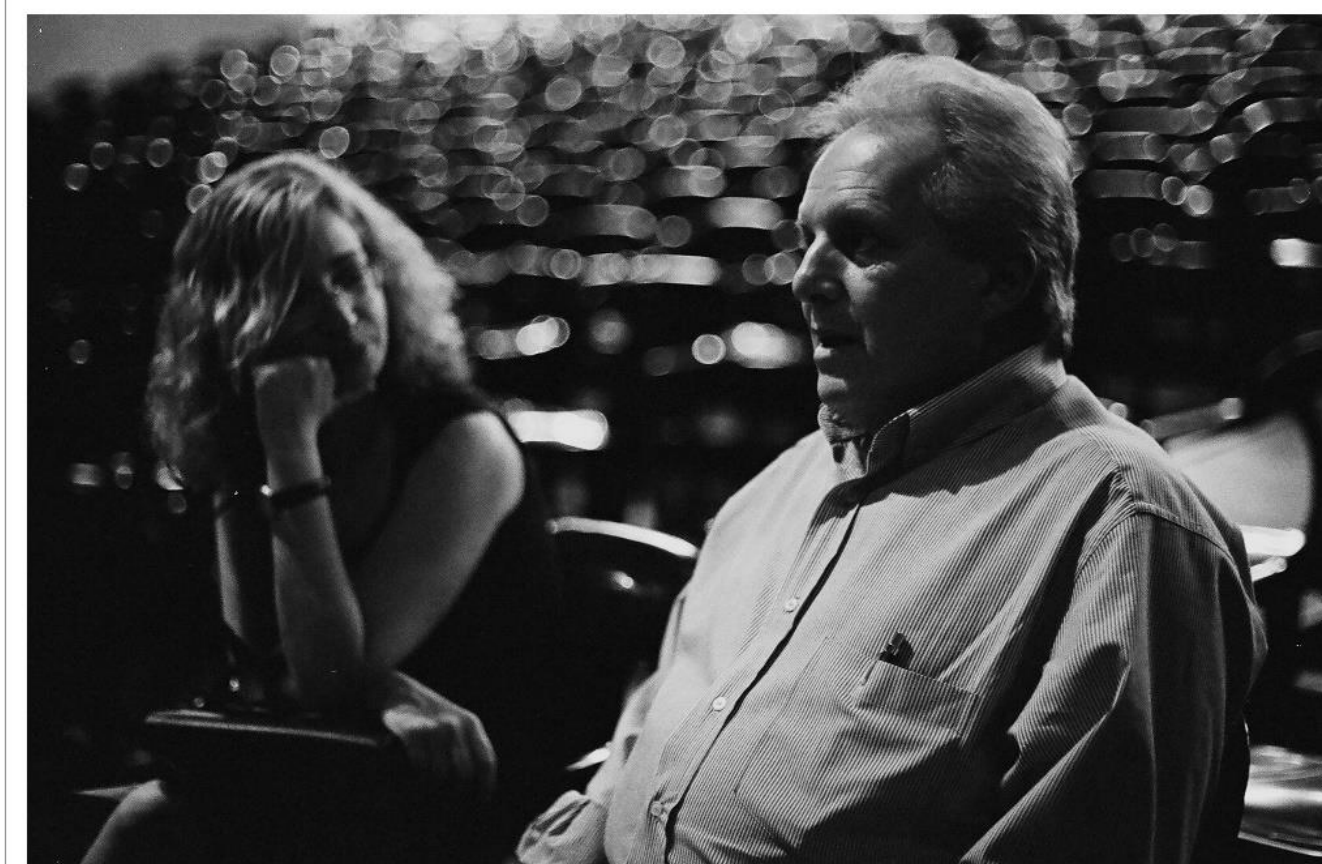
















REFERÊNCIAS

BERGAMO, Alexandre (2004). Elegância e atitude: diferenças sociais e de gênero no mundo da moda. *Cadernos Pagu*, jun., nº 22, p. 83-113.

Alexandre (2007). *A experiência do status: roupa e moda na trama social*. São Paulo: Editora da UNESP.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire (2006). O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, jun., nº 26, p. 83-92.

DURANTI, Alessandro (2000). *Antropología Lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.

ELIAS, Norbert (1995). *A sociedade de corte*. Lisboa: Estampa.

GEERTZ, Clifford (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora.

LE GOFF, Jacques (2003). *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP.

MARTINS, José de Souza (2017). *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2ª edição.

MEZAN, Renato (1980). *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva.

ROUILLE, André (2009). *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC.

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