

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

OTAVIO DA SILVA CASTEDO

**NARRATIVAS VISUAIS:
Os retratos de celebridades de Annie Leibovitz**

Porto Alegre

2010

OTAVIO DA SILVA CASTEDO

NARRATIVAS VISUAIS:

Os retratos de celebridades de Annie Leibovitz

Trabalho de Conclusão do Curso de
Comunicação Social – Publicidade e
Propaganda, da Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Lúcia
Pereira Gonçalves

Porto Alegre

2010

OTAVIO DA SILVA CASTEDO

NARRATIVAS VISUAIS:

Os retratos de celebridades de Annie Leibovitz

Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Conceito: _____

Data de aprovação: ___ de _____ de 20___

Banca examinadora:

Profa. Dra. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves
Orientadora

Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski
Examinadora

Profa. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros
Examinadora

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves, pela atenção e disponibilidade dispensadas no aconselhamento à realização deste trabalho.

Aos meus amigos e colegas de trabalho do Estúdio Mutante, pela paciência e compreensão diante das demandas relativas à elaboração desta monografia.

À minha família, em especial aos meus pais Néstor e Ilda e a minha irmã, Raquel, pelo apoio irrestrito a todo e qualquer projeto ao qual me dedico.

RESUMO

O presente trabalho estuda os meios que possibilitam a afirmação do profissional de fotografia, valendo-se da fotógrafa retratista norte-americana Annie Leibovitz como exemplo de sucesso na área. Na tentativa de identificar que recursos conferem singularidade e relevância à sua obra, esta pesquisa descreve etapas da trajetória de Leibovitz, bem como do processo de criação do retrato fotográfico sob a perspectiva de teóricos, ensaístas e fotógrafos. Para isso, também é feita uma análise de 13 fotografias de sua obra, examinando as maneiras pelas quais estas foram concebidas. Verificou-se que o desenvolvimento da carreira e da obra de Leibovitz está mais relacionado aos contextos nos quais ela esteve inserida do que a preferências técnicas que ela possa ter assumido.

Palavras-chave: Annie Leibovitz. Fotografia. Retrato.

ABSTRACT

The present work is concerned with the means that make possible the affirmation of the professional of photography, taking the North American portrait photographer Annie Leibovitz as an example of success in the field. In the attempt to identify what resources give singularity and relevance to her work, this research describes phases of Leibovitz's career, as well as of the photographic portrait creation process under perspectives of theoreticians, essayists and photographers. An analysis of 13 photographs of her work, examining the ways by which those were conceived, is also made for this intent. It was verified that the development of Leibovitz's career and work is more related to the contexts in which she had been inserted than to technical preferences she might have assumed.

Keywords: Annie Leibovitz; Photography; Portrait.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tess Gallagher, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980.....	31
Figura 2 – Nancy e Ronald Reagan, capa da revista <i>Vanity Fair</i> , junho de 1985.....	33
Figura 3 – Ronald e Nancy Reagan, capa da revista <i>Vanity Fair</i> , dezembro de 1988	34
Figura 4 - “ <i>The Blues Brothers</i> ” (Dan Aykroyd e John Belushi), West Hollywood, Estados Unidos, 1979.....	41
Figura 5 – Bette Midler, Nova Iorque, Estados Unidos, 1979	43
Figura 6 – Robert Penn Warren, Fairfield, Estados Unidos, 1980	45
Figura 7 – Yoko Ono e John Lennon, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980	47
Figura 8 – Meryl Streep, Nova Iorque, Estados Unidos, 1981.....	50
Figura 9 – Whoopi Goldberg, Berkeley, Estados Unidos, 1984	52
Figura 10 – John Cleese, Londres, Inglaterra, 1990.....	54
Figura 11 - Demi Moore, Culver City, Estados Unidos, 1991	56
Figura 12 – Demi Moore, West Hollywood, Estados Unidos, 1992.....	58
Figura 13 – Arnold Schwarzenegger, Pretória, África do Sul, 1975.....	60
Figura 14 – Arnold Schwarzenegger, Malibu, Estados Unidos, 1988	62
Figura 15 – Arnold Schwarzenegger, Sun Valley, Estados Unidos, 1997	64
Figura 16 – Rainha Elizabeth II do Reino Unido, Londres, Inglaterra, 2007	66

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - “ <i>The Blues Brothers</i> ” (Dan Aykroyd e John Belushi), West Hollywood, Estados Unidos, 1979.....	42
Tabela 2 – Bette Midler, Nova Iorque, Estados Unidos, 1979.....	44
Tabela 3 – Robert Penn Warren, Fairfield, Estados Unidos, 1980.....	46
Tabela 4 – Yoko Ono e John Lennon, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980.....	49
Tabela 5 – Meryl Streep, Nova Iorque, Estados Unidos, 1981	51
Tabela 6 – Whoopi Goldberg, Berkeley, Estados Unidos, 1984.....	53
Tabela 7 – John Cleese, Londres, Inglaterra, 1990	55
Tabela 8 - Demi Moore, Culver City, Estados Unidos, 1991.....	57
Tabela 9 – Demi Moore, West Hollywood, Estados Unidos, 1992	59
Tabela 10 – Arnold Schwarzenegger, Pretória, África do Sul, 1975	61
Tabela 11 – Arnold Schwarzenegger, Malibu, Estados Unidos, 1988.....	63
Tabela 12 – Arnold Schwarzenegger, Sun Valley, Estados Unidos, 1997.....	66
Tabela 13 – Rainha Elizabeth II do Reino Unido, Londres, Inglaterra, 2007.....	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A TRAJETÓRIA FOTOGRÁFICA DE ANNIE LEIBOVITZ	12
2.1 ESCOLA DE ARTES: O CONTATO COM AS OBRAS DE CARTIER-BRESSON E FRANK.....	12
2.2 FOTOJORNALISMO E <i>ROCK AND ROLL</i> NA <i>ROLLING STONE</i>	15
2.3 MUDANÇA DE ESTILO NAS CAPAS EM QUATRO CORES	17
2.4 <i>VANITY FAIR</i> E A ALTERNATIVA PUBLICITÁRIA.....	19
2.5 A UNIÃO COM SUSAN SONTAG: SARAJEVO E FOTOGRAFIAS PESSOAIS	21
3 O RETRATO FOTOGRÁFICO E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO	24
3.1 O RETRATO FOTOGRÁFICO	24
3.2 A INTERAÇÃO FOTÓGRAFO/MODELO	27
3.3 RETRATOS CONCEITUAIS: AS NARRATIVAS ESTÁTICAS	29
3.4 O RETRATO DE CELEBRIDADES NA MÍDIA.....	32
4 ANÁLISE DOS RETRATOS DE ANNIE LEIBOVITZ	36
4.1 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS.....	39
4.2 ADAPTAÇÕES DO PROCESSO E CARACTERÍSTICAS RECORRENTES	68
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS	744
GLOSSÁRIO	799

1 INTRODUÇÃO

Em um cenário como o da mídia contemporânea, na qual estratégias de marketing editorial utilizam o entretenimento como um dos recursos para a atração de leitores, a fotografia de celebridades é conteúdo abundante (BAEZA, 2003). Os personagens famosos, neste contexto, são representados como referenciais a serem imitados ou modelos de auto identificação do público.

Desta forma, adquire importância o papel dos fotógrafos de celebridades, em especial os retratistas, responsáveis pela obtenção das imagens que divulgam a figura dos famosos. Pepe Baeza (2003) afirma que, ao fotografarem celebridades, os retratistas podem chegar a cobrar “quantidades enormes de dinheiro” pelo seu trabalho, o que é incomum a outras modalidades fotográficas, como a do fotojornalismo. Em meio aos profissionais que capturam essas imagens de personagens famosos tão difundidos atualmente na mídia, destaca-se a fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz.

Desde o início de sua carreira como fotojornalista na revista *Rolling Stone*, em 1970, as fotos de Annie Leibovitz apareceram regularmente nas capas do periódico e em 1973, ela se tornaria fotógrafa-chefe da publicação. Até deixar a *Rolling Stone*, dez anos depois, fotografou 142 capas e publicou ensaios fotográficos em diversas matérias, incluindo as coberturas da renúncia do ex-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, e da turnê de 1975 da banda de rock *The Rolling Stones*. Na revista *Vanity Fair*, e mais tarde na *Vogue*, desenvolveu um vasto corpo de trabalhos: retratos de músicos, escritores, atores, diretores, políticos, empresários e atletas, assim como fotografias de moda. Além do trabalho editorial, Leibovitz fotografou campanhas publicitárias para clientes como *American Express*, *GAP* e *Louis Vuitton*. Publicou, até 2010, sete livros com seus retratos. Exibições de suas imagens ocorreram em museus e galerias de diversos países, incluindo a *National Portrait Gallery* e a *Corcoran Gallery*, de Washington, o *International Center of Photography* e o Museu do Brooklyn, de Nova Iorque, o Museu Stedelijk, de Amsterdã, o *Centre National de la Photographie*, de Paris e a *National Portrait Gallery*, de Londres. A fotógrafa já recebeu honras como “Lenda Viva” da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, a medalha de “*Commandeur des Ordre des Artes et des Lettres*”, do Ministério da Cultura da França, a Medalha de Distinção, do *Barnard College* e os prêmios *Infinity*, tanto de Fotografia Aplicada como “*Lifetime Achievement*”, pelo conjunto de sua obra, ambos do *International Center of Photography*. Também foi premiada com o primeiro e segundo lugar na eleição das 40 capas

de revistas mais importantes dos últimos 40 anos, promovida em 2005, pela Sociedade Norte-Americana de Editores de Revistas.

O objeto de estudo dessa pesquisa é, então, a obra de Annie Leibovitz, mais especificamente, seus retratos de celebridades. A considerável quantidade de feitos marcantes na carreira da fotógrafa foi fator decisivo na escolha de sua produção como objeto deste estudo. Que meios utilizados por Leibovitz na criação de seus retratos atribuem singularidade e relevância a sua obra? A identificação desses meios e a compreensão da trajetória da fotógrafa como retratista proporcionam referências úteis no direcionamento de carreiras de profissionais criativos; sobretudo, neste caso, fotógrafos. Tendo em vista que se trata de um dos mais importantes nomes da atualidade em sua área, percebe-se a pertinência de tal olhar sobre Annie Leibovitz na pesquisa em fotografia.

Buscando o entendimento dos meios que possibilitam a afirmação do profissional de fotografia, a presente pesquisa tem como objetivo geral identificar o que faz dos retratos de celebridades de Annie Leibovitz imagens tão representativas, principalmente nos Estados Unidos, com enfoque na biografia da fotógrafa e no processo criativo¹ utilizado por ela na concepção dos seus trabalhos. Como objetivos específicos, o trabalho possui: (1) compreender como e em que contexto foi construído o olhar de retratista de Leibovitz desde o início da sua carreira fotográfica; (2) analisar obras da fotógrafa com foco nos processos de criação dos seus retratos; (3) identificar características técnicas específicas aparentes em seus trabalhos.

Com o intuito de alcançar os objetivos propostos; em um primeiro momento, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. Esta apreendeu aspectos biográficos e momentos da trajetória fotográfica de Annie Leibovitz, bem como informações a respeito da história e da prática do retrato fotográfico. Tal investigação de perspectiva histórico-biográfica serviu de suporte – complementado por um exame de itens compositivos de 13 imagens realizadas pela fotógrafa – para analisar a obra de Leibovitz. A observação dos aspectos compositivos das fotografias dividiu-se em quatro níveis: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo, conforme modelo de análise da imagem proposto por Javier Marzal Felici (2004), coordenador do grupo de investigação ITACA-UJI (Investigação de Tecnologias Aplicadas à Comunicação Audiovisual), da Universidade Jaume I, na Espanha.

O primeiro capítulo deste trabalho dedica-se à descrição da carreira de Annie Leibovitz. Nele, teve-se o intuito de apresentar diferentes momentos da trajetória profissional

¹ As descrições referentes ao processo criativo de Leibovitz baseiam-se em relatos da fotógrafa contidos no livro *Annie Leibovitz At Work* (2008), e nos documentários *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* (2007) e *Annie Leibovitz: Celebrity Photographer* (1997).

da fotógrafa, que pudessem caracterizar mudanças nos processos ou no direcionamento do seu trabalho. Utilizou-se como fonte para a produção do mesmo, autores como a própria Annie Leibovitz (2008), Jann Wenner (2001), Fred Woodward (2001) e Jorge Pedro Sousa (2000). No capítulo dois, há a descrição de procedimentos usuais na criação do retrato fotográfico, assim como considerações acerca de traços históricos desta modalidade de fotografia. Os principais autores que serviram de referência nesta etapa foram os teóricos Gisèle Freund (1986), Jean-Pierre Amar (2001), Roland Barthes (1984), Susan Sontag (2004) e Pepe Baeza (2003), assim como os fotógrafos Michael Grecco (2006), John Hedgecoe (1990) e Philippe Halsman (1967). Finalmente, o capítulo três é constituído da análise de 13 fotografias componentes da obra de Leibovitz, seguida da identificação de aspectos recorrentes observados nessas imagens. Os procedimentos utilizados para este fim foram adaptados do modelo metodológico elaborado por Felici (2004), que destaca os aspectos técnicos envolvidos na composição das fotografias. Uma vez que são mencionados diversos termos relativos à técnica fotográfica ao longo dos capítulos desta pesquisa, foi estruturado um glossário – disponível no final deste trabalho – com as definições dos termos.

A motivação pessoal para a realização deste trabalho se deve ao interesse que tenho pela fotografia, à qual venho me dedicando desde 2006. Impressionei-me com os retratos de Annie Leibovitz logo na primeira vez em que folhei um dos seus livros, na aula inicial de um curso de fotografia. Desde então, tenho predileção e curiosidade acerca de sua obra.

2 A TRAJETÓRIA FOTOGRÁFICA DE ANNIE LEIBOVITZ

No presente capítulo, serão descritas determinadas fases da carreira de Annie Leibovitz. Ao tentar compreender as razões para o sucesso da fotógrafa em seu ofício, é essencial levar em conta a sua história e os acontecimentos que foram definitivos em seu desenvolvimento profissional. O levantamento documental relativo à trajetória de Leibovitz será sustentado por *clippings*, documentários, um livro de memórias, fotos e testemunhos orais, classificados como fontes primárias, e trechos de entrevistas com pessoas que conviveram direta e indiretamente com a fotógrafa, considerados fontes secundárias. Os *clippings* serão extraídos, principalmente, de edições online de jornais e revistas internacionais, devido à dificuldade de acesso às edições impressas das publicações. O livro de memórias referido é *Annie Leibovitz At Work* (2008), o mesmo que fornece parte das fotografias constituintes do corpus da pesquisa. Os testemunhos orais da retratista e trechos de entrevistas terão como fonte os dois documentários citados adiante, na descrição do corpus deste trabalho e arquivos de áudio e vídeo disponíveis em páginas da internet.

2.1 ESCOLA DE ARTES: O CONTATO COM AS OBRAS DE CARTIER-BRESSON E FRANK

Annie Leibovitz nasceu em 1949, em Waterbury, no estado norte-americano de Connecticut. Cresceu em uma família judia de classe média. Seu pai era militar, oficial da Força Aérea norte-americana e sua mãe era dançarina. Annie teve seu ingresso no *San Francisco Art Institute* no início de 1967, para um bacharelado em artes plásticas, com habilitação em pintura. Em 1968, no período de férias escolares, viajou às Filipinas para visitar a família, que se instalava em uma base aérea norte-americana devido à Guerra do Vietnã. Nesta viagem visitou o Japão, onde adquiriu sua primeira câmera reflex 35 mm, cujo uso despertou seu interesse pela fotografia. Ao retornar a *San Francisco*, Leibovitz inscreveu-se em um curso noturno de fotografia, dentro da escola de artes onde já estudava e, em seguida, participou de uma oficina sobre o assunto, quando então decidiu que aquele seria o seu ofício.

A fotografia me satisfazia. Eu era uma pessoa jovem, impaciente e não formada. A fotografia parecia um meio mais rápido que a pintura. A pintura era isolante. A fotografia me levou para fora e me ajudou a socializar. Me senti em casa nas salas onde os estudantes de fotografia trabalhavam. Havia muitos expressionistas abstratos raivosos nos ateliers de pintura. Eu não estava pronta para a abstração. Eu queria realidade (LEIBOVITZ, 2008, p.13).

Ao final da década de 1960, os fotógrafos Robert Frank e Henri Cartier-Bresson eram as principais referências fotográficas no *San Francisco Art Institute*. O estilo de reportagem pessoal e portátil, em 35 mm, praticado pelos dois fotógrafos, era o que os estudantes eram ensinados a emular. Esses foram, portanto, os principais inspiradores do início do trabalho de Annie Leibovitz:

Henri Cartier-Bresson e Robert Frank eram os nossos heróis. *O Mundo de Henri Cartier-Bresson* tinha recém sido lançado, e eu lembro de olhar para o livro e perceber o que significava ser um fotógrafo. A câmera lhe dava permissão para sair sozinho pelo mundo com um propósito. Robert Frank era provavelmente a figura mais influente entre os estudantes de fotografia. Uma nova edição de *Les Américains* também havia recém sido lançada, e eu me apaixonei pela idéia de trabalhar como Robert Frank. Dirigindo por aí em um carro e tirando fotos. Procurando histórias (LEIBOVITZ, 2008, p.13).

Para compreender as razões da influência dos fotógrafos citados acima, na formação de Annie Leibovitz dentro da escola de artes, serão apontadas brevemente algumas das contribuições desses fotógrafos ao fotojornalismo da época. No início da década de 1930, ocorreram as primeiras exposições do trabalho fotográfico do francês Henri Cartier-Bresson. Seu fotojornalismo caracterizava-se pelo rigor formal, com organização geométrica dos elementos no quadro, possivelmente herdado da pintura, prática principal de Bresson antes de tornar-se fotógrafo. Outro atributo muito peculiar da sua obra, também presente na de Robert Frank, é a predileção pelo registro de cenas espontâneas, que não necessariamente expressam acontecimentos. A união dessas duas características tornou célebre o trabalho do francês, que descreveu seu método como a busca do “momento decisivo”. Essa expressão, *the decisive moment*, deu título a uma compilação de suas fotografias lançada em 1952, e caracterizava o instante em que, após espera paciente, fossem reunidos na imagem os elementos compositivos da fotografia de forma a dar significado, eloquência a uma ocasião. Em explicação de Jorge Pedro Sousa (2000), essa seria a descoberta do melhor ângulo de visão num instante oportuno, de maneira que a fotografia resulta do reconhecimento da significação do fato aliada à organização rigorosa das formas visuais que o exprimem. Assim, forma e conteúdo têm importância equivalente. Para Sousa (2000), o impacto de *The Decisive Moment* foi tal, que contribuiu para elevar o fotojornalismo à categoria de arte, tendo chamado a atenção de

acadêmicos e críticos.

O fotógrafo suíço Robert Frank ganhou, em 1955, por recomendação de Walker Evans², a bolsa da Fundação John Simon Guggenheim³. A partir desse recurso, foram realizadas as imagens contidas no livro *Les Américains* (1958). A obra, publicada em 1958, se tornaria uma das mais cultuadas do gênero fotográfico no século XX (SOUSA, 2000). Nesse projeto, Frank documenta os Estados Unidos sob a visão de um europeu, utilizando uma câmera 35 mm e filme preto e branco. O uso da fotografia de pequeno formato permitiu portabilidade e fluidez inovadoras ao seu fotojornalismo. A bordo de um carro, o fotógrafo percorreu mais de quarenta estados norte-americanos e registrou imagens que não necessariamente ilustravam momentos significativos ou construíam narrativas.

Jorge Pedro Sousa (2000), no livro “Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental”, observa que as imagens registradas em *Les Américains* não se baseavam em acontecimentos. Por isso, o trabalho difere da reportagem clássica. Segundo ele, Frank reuniu imagens muito pessoais, privilegiando a subjetividade, a introspecção e o instinto de maneira tal, que juntas, não formam um foto-ensaio ou sequer uma história. Essa renúncia de Robert Frank à objetividade foi revolucionária, pois alterou a noção de acontecimento de interesse fotojornalístico. *Les Américains* pode, inclusive, ser considerado precursor do “Novo Jornalismo”⁴ da década de 1960. Para Rouillé (2009), Frank opõe o acaso, o não enquadramento das cenas, a aceitação e incorporação das imperfeições de seus filmes, à perfeição racional e geometricamente bem estruturada de Cartier-Bresson. Talvez pela complementaridade dos estilos inovadores desses dois fotojornalistas, o *San Francisco Art Institute* tenha utilizado ambos como referenciais para os seus alunos de fotografia, em vez de apenas um.

No início de 1969, Annie Leibovitz levou sua câmera a Israel, onde trabalhou em um *kibbutz* (espécie de fazenda comunitária judaica) e estudou hebraico. No início de 1970, ela

² Walker Evans (1903 – 1975): fotógrafo norte-americano mais conhecido pelo seu trabalho para o *Farm Security Administration* (FSA), no qual documentou os efeitos da Grande Depressão durante a década de 1930. Muitos de seus trabalhos encontram-se em coleções permanentes de museus e foram temas de retrospectivas em instituições como o *Metropolitan Museum of Art* e a *George Eastman House* (http://www.photography-now.net/listings/index.php?option=com_content&task=view&id=352&Itemid=334 – acessado em 03/10/2010).

³ A *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* foi fundada em 1925, pelo então senador dos Estados Unidos, Simon Guggenheim. A Fundação oferece bolsas com o propósito de promover o desenvolvimento profissional de intelectuais e artistas, assistindo-os em suas pesquisas em qualquer campo do conhecimento ou criação, com a maior liberdade possível, em quaisquer das artes (<http://www.gf.org/about-the-foundation> - acessado em 03/10/2010).

⁴ Novo Jornalismo foi um estilo jornalístico das décadas de 1960 e 1970, conhecido por utilizar técnicas literárias não convencionais na redação de matérias, que podiam ser classificadas como romances de não-ficção. O termo foi designado por Tom Wolfe no título de uma coletânea de artigos do gênero publicada em 1973, que contava com trabalhos de Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, entre outros. Os artigos desse estilo eram mais comumente encontrados em revistas do que em jornais.

voltou para o *San Francisco Art Institute* e logo iniciaria sua colaboração com a revista *Rolling Stone*. Leibovitz (2008) relata que enquanto esteve em Israel, os protestos nos Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã aumentaram em quantidade e violência. Em sua volta, tal contexto rendeu-lhe fotos de comícios antiguerra em *San Francisco* e *Berkeley*, que assim como o material fotografado em Israel, foram apresentadas ao diretor de arte da *Rolling Stone*. Em breve, uma edição especial da revista, dedicada a protestos estudantis, utilizou como capa, a imagem de uma manifestação em frente à prefeitura de *San Francisco*, feita por Leibovitz. Assim, oficialmente, começava a sua parceria de mais de dez anos com a publicação. No ano seguinte, 1971, Annie Leibovitz finalmente graduou-se em artes plásticas no *San Francisco Art Institute*.

2.2 FOTOJORNALISMO E *ROCK AND ROLL* NA *ROLLING STONE*

A revista *Rolling Stone* foi o primeiro veículo para o qual Annie Leibovitz trabalhou. O periódico, então sediado em *San Francisco*, teve sua primeira publicação em novembro de 1967. A estreia de Leibovitz como colaboradora da *Rolling Stone* ocorreu em junho de 1970, no terceiro ano de atividade da revista, enquanto a fotógrafa ainda estudava artes visuais no *San Francisco Art Institute*. Essa parceria entre Leibovitz e a publicação durou até 1983.

Fundada em *San Francisco*, 1967, por Jann Wenner e pelo crítico musical Ralph Gleason, a revista *Rolling Stone* é um periódico bimensal norte-americano dedicado à música, cultura popular e política. Seu surgimento ocorreu com base na contracultura hippie de *San Francisco* do final da década de 1960. Apesar da diversidade do conteúdo da publicação, esta apresenta como orientação principal o *rock and roll*, bem como a cultura e o estilo de vida a ele vinculado.

Na primeira edição do periódico, em 9 de novembro de 1967, seu fundador e editor Jann Wenner empregou a seguinte descrição:

Nós começamos uma nova publicação refletindo as mudanças que vemos no *rock and roll* e as mudanças relacionadas ao *rock and roll*. Porque os jornais comerciais tornaram-se tão imprecisos e irrelevantes, e porque revistas de fãs são um anacronismo, moldadas em mitos e tolices, esperamos ter aqui algo para o artista e para a indústria [...] *Rolling Stone* não é apenas sobre música, mas também sobre as coisas e atitudes que a música abraça. Temos trabalhado muito duro nisso e esperamos que você goste (WENNER apud WOODWARD, 2001, p.1).

Usualmente, os temas que pautavam a revista estavam ligados ao *rock and roll* e à cultura ao redor da música, embora isso não impedisse coberturas de acontecimentos políticos, como as manifestações contra a Guerra do Vietnã e a campanha presidencial dos Estados Unidos, em 1972. As características editoriais da *Rolling Stone* até a primeira metade da década de 1970 estavam centradas no texto, não davam destaque às imagens. As fotografias, segundo Annie Leibovitz, não raro eram publicadas em tamanho muito pequeno, ou cortadas e rearranjadas em colagens. Desta maneira, o texto predominava na composição gráfica das páginas, que eram impressas em preto e branco sobre papel-jornal (LEIBOVITZ, 2008).

No final de 1970, poucos meses após a publicação da sua primeira foto de capa na *Rolling Stone*, veiculada em junho, Annie Leibovitz faria o seu primeiro retrato de capa para o periódico, da edição de 21 de janeiro de 1971. O sujeito da matéria ilustrada pela fotógrafa era John Lennon, ex-integrante da banda “The Beatles”⁵, possivelmente um dos músicos mais celebrados do mundo naquela época. Leibovitz acompanhou o editor Jann Wenner até a casa de Lennon em Nova Iorque para entrevistá-lo. “Aquela foi a minha primeira pauta importante para a *Rolling Stone*” (LEIBOVITZ apud WOODWARD, 2001, p. 34). Na ocasião, a fotógrafa ainda era uma estudante do *San Francisco Art Institute*, sob influência do fotojornalismo portátil, mais voltada para as coberturas, sem inclinação para o retrato. Segundo ela, qualquer um poderia fazer um retrato, e apenas capturar um momento no tempo, como Cartier-Bresson, era algo inspirador. A cooperação, a simplicidade e a honestidade de Lennon durante a sessão, provocaram uma mudança de perspectiva na fotógrafa (LEIBOVITZ apud WOODWARD, 2001). Desde então, até 1983, a maioria das capas fotográficas da revista foram de autoria de Annie Leibovitz.

Além de proporcionar a Leibovitz oportunidades como a de, no sexto mês como profissional na revista, fotografar John Lennon na intimidade, a *Rolling Stone* permitiu colaborações da fotógrafa com nomes expressivos do jornalismo. Hunter S. Thompson, Tom Wolfe e Truman Capote, representantes do que se apresentava como “Novo Jornalismo”, publicaram seus textos nas páginas do periódico durante a década de 1970. A parceria com escritores adeptos a esse estilo não tradicional de reportagem possibilitou mais liberdade a Annie Leibovitz. Assim, a fotógrafa foi capaz de contribuir com o seu ponto de vista às matérias, ao invés de emprestar suas imagens apenas como reproduções do que era dito nos

⁵ The Beatles foi uma banda de rock britânica formada em 1960, em Liverpool, e considerada um dos atos mais comercialmente bem-sucedidos e aclamados da história da música popular. O grupo separou-se definitivamente em 1970. UNTERBERGER, Richie. *Biography*. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/p3644>> acesso em: 14 out. 2010.

textos.

O escritor Truman Capote escreveu para a *Rolling Stone* uma matéria sobre a turnê norte-americana de 1972 da banda britânica *The Rolling Stones*. Leibovitz acompanhou o autor em três cidades visitadas pela banda e na ocasião, conheceu pessoalmente um de seus ídolos, o fotógrafo e cineasta Robert Frank, que fazia um filme sobre os bastidores da mesma turnê. O material captado pela fotógrafa nesses dias viajando com os músicos fez com que Mick Jagger, vocalista do grupo, convidasse Annie Leibovitz para acompanhá-los novamente três anos depois, na turnê norte-americana de 1975: “Mick pediu que eu fosse o Cartier-Bresson deles” (LEIBOVITZ, 2008, p. 33).

Seguir os *Rolling Stones*, na turnê de 1975, acarretou em uma pausa de dois meses nas contribuições exclusivas de Annie Leibovitz à revista *Rolling Stone*. Esse trabalho, apesar de enquadrar-se no principal campo de interesse do periódico na época, o *rock and roll*, realizou-se diretamente entre a fotógrafa e a banda, sem participação da publicação⁶. Nele foram documentados tanto o cotidiano, os bastidores, quanto os shows da turnê. Este foi um processo de imersão de Leibovitz no universo dos músicos, de maneira que eles viajavam juntos, hospedavam-se nos mesmos hotéis e frequentavam as mesmas festas, caracterizando um envolvimento que a fotógrafa não havia experimentado com suas pautas anteriores. Além disso, as coberturas de apresentações de rock possuíam peculiaridades com as quais Leibovitz não estava habituada. A constante variação das condições de luz no palco, a movimentação dos músicos e o comportamento dos espectadores foram dificuldades impostas à fotógrafa:

Eu admirava esses fotógrafos (os de rock), mas achava difícil o trabalho de shows. Você nunca podia tirar seu olho da câmera e ficava à mercê da equipe de iluminação, que geralmente estava drogada. Além disso, você tinha que estar preparado para ser amassado pela plateia. (LEIBOVITZ, 2008, p. 33)

2.3 MUDANÇA DE ESTILO NAS CAPAS EM QUATRO CORES

Como é possível observar a partir dos relatos de Annie Leibovitz sobre sua viagem com os *Rolling Stones*, a formação técnica da fotógrafa teve acréscimos à medida que seus trabalhos se diversificavam. Ao cobrir a turnê da banda britânica, Leibovitz aprimorou-se na fotografia de shows. Da mesma maneira, após certas mudanças sucedidas no projeto gráfico

⁶ Embora a *Rolling Stone* não tenha encomendado o trabalho, parte do material obtido durante a turnê foi publicado em edições da revista em 1975 (WOODWARD, 2001).

da revista *Rolling Stone* ocorreram adaptações e evoluções na técnica de Annie Leibovitz.

Em 1973, a *Rolling Stone* passou a imprimir suas capas em quatro cores. Até então, eram utilizadas apenas fotografias em preto e branco na revista. No período Leibovitz já havia sido nomeada “fotógrafa-chefe” da publicação, porém não possuía experiência em fotografia a cores. A mudança no processo de impressão da revista obrigou a fotógrafa a substituir o uso de negativos preto e branco pelo de transparências coloridas, suporte que exige cuidados específicos na obtenção das imagens. Outro problema dizia respeito ao comportamento da tinta no papel-jornal utilizado pela *Rolling Stone*: as fotografias eram reproduzidas em tons mais escuros do que os originais obtidos em filme reversível. Em razão dessa característica, Leibovitz passou a utilizar *flashes* externos para complementar a iluminação de suas fotos.

Eu nunca havia fotografado em cores quando a *Rolling Stone* começou a imprimir capas em quatro cores em 1973 [...] Quando eu fotografava em preto e branco, o laboratorista que revelava o meu filme, Chong Lee, me salvava. Ele inspecionava o filme sob luz vermelha no laboratório e fazia ‘pushing’ até que visse alguma coisa. Mas ele não podia me ajudar com cores. A exposição é crucial em transparências coloridas. [...] Elas eram saturadas, de grão fino, muito bonitas. Para sobreviver ao processo de impressão da *Rolling Stone*, eu comecei a adicionar *flashes* externos à luz natural. Isso produzia imagens muito gráficas em termos de forma e cor. Havia muito contraste e saturação de cor nas fotos, mas nas páginas papel-jornal da *Rolling Stone* elas ficavam fora de registro e escurecidas (LEIBOVITZ, 2008, p. 49-52).

Para Leibovitz (2008), a falta de experiência com iluminação por *flashes* limitava o uso das luzes em seu trabalho. As habilidades da fotógrafa nesse aspecto ainda eram rudimentares no período; o que colocava os *flashes* apenas como um artifício para que as imagens ficassem suficientemente visíveis nas páginas da revista, desconsiderando efeitos e técnicas mais sofisticadas de iluminação. Até 1981, Annie Leibovitz ainda não possuía estúdio próprio, apesar da demanda crescente de retratos enfrentada pela fotógrafa desde a metade da década de 1970. Antes de 1981, quando havia necessidade de fotografar em um espaço equipado, Leibovitz alugava estúdios de outros fotógrafos. Este foi o meio que gradualmente lhe permitiu familiarização com os recursos técnicos e possibilidades estilísticas oferecidas pelos equipamentos disponíveis.

Além da mudança para a impressão a quatro cores, a reformulação do projeto gráfico e do formato de página da *Rolling Stone*, de 21,6 x 27,9 cm para 25,4 x 30,4 cm em 1977, também provocou uma modificação técnica no processo de trabalho de Annie Leibovitz. A nova proporção da revista era muito mais próxima a uma forma quadrada do que a anterior, mais retangular. Tal fato levou a fotógrafa a buscar adaptar-se adotando o uso de uma câmera de médio formato, com fotogramas quadrados de 6 x 6cm, em substituição do equipamento de

pequeno formato, em 35 mm.

A câmera de formato maior produzia um negativo quadrado. Ela também era mais apropriada para fotografar retratos pré-arranjados. Se o sujeito estava em um lugar e podia ser iluminado, não havia realmente nenhum motivo para fotografar com uma câmera de 35 mm. As câmeras de 35 mm eram pequenas e portáteis e apropriadas para reportagem, para se movimentar rapidamente. Mas o negativo 6x6 produzia mais detalhe, que era como uma benção mista para mim. Você vê tudo com muito mais clareza em um negativo maior. Profundidade de campo e iluminação tornaram-se mais críticos. Você realmente tinha que focalizar. O negativo 35 mm mascarava muitas inadequações técnicas. (LEIBOVITZ, 2008, p.58)

Desse ponto em diante, Annie Leibovitz teria de dedicar-se a detalhes técnicos na obtenção de suas imagens que não eram cruciais em seu método anterior de trabalho. A carreira da fotógrafa aprimorou-se nesse sentido, possivelmente mais em decorrência das necessidades editoriais da *Rolling Stone* do que por iniciativa de Leibovitz. Sua trajetória, originada no fotojornalismo portátil, em preto e branco, encaminhou-se para o retrato, de sessões pré-produzidas e iluminação manipulada.

2.4 VANITY FAIR E A ALTERNATIVA PUBLICITÁRIA

Em 1983, a ex-diretora de arte da *Rolling Stone*, Bea Feitler, convidou Annie Leibovitz a contribuir fotograficamente para um projeto de reedição da revista *Vanity Fair*, publicação norte-americana veiculada até a metade da década de 1930, de temática generalista. Leibovitz aceitou o convite, desconsiderando a necessidade de abandonar seu trabalho para a *Rolling Stone*, mas seu editor, Jann Wenner, não aceitou a possibilidade de dividir a dedicação da fotógrafa com outra publicação. Annie Leibovitz abandonaria então, após treze anos de colaboração, a revista *Rolling Stone*, e passaria a fazer parte da equipe da *Vanity Fair*.

A *Vanity Fair* é um periódico mensal norte-americano baseado em Nova Iorque, em circulação desde março de 1983, cujo título remonta a uma publicação ativa entre 1913 e 1935. Publicado pela editora *Condé-Nast*, a mesma da revista *Vogue*⁷ norte-americana, tem conteúdo orientado em moda, política, artes e comportamento. Em relação à *Rolling Stone*, que se pautava principalmente ao redor da cultura da música, a *Vanity Fair* possui uma

⁷ Periódico mensal dedicado à moda, fundado nos Estados Unidos em 1892. Atualmente, é publicado em 18 países.

abrangência maior de temas e para Leibovitz, isso representaria uma oportunidade de fotografar uma variedade maior de sujeitos. Houve um intervalo entre a contratação da fotógrafa pela editora *Condé-Nast* e o início da utilização regular de suas fotografias pela *Vanity Fair*. O fotógrafo responsável pelas capas da revista em 1983 era Irving Penn⁸. Apenas a partir de 1984, quando Tina Brown tornou-se editora-chefe no lugar de Leo Lerman, o trabalho de Annie Leibovitz passou a ser veiculado com frequência pelo periódico.

Em 1983, durante o intervalo em que as contribuições de Leibovitz para a *Vanity Fair* eram limitadas, a fotógrafa foi aconselhada por Ruth Ansel, diretora de arte da revista, a dedicar uma parcela de seu tempo a trabalhos publicitários. Com mais de dez anos de atividade em fotografia editorial, Annie Leibovitz jamais havia se envolvido com publicidade.

O trabalho publicitário não veio naturalmente para mim. Era algo que ia contra o núcleo da filosofia das escolas de arte da Costa Oeste (norte-americana) com a qual eu comecei. [...] Ruth Ansel, que era a diretora de arte na *Vanity Fair* naquela época, me chamou e disse que eu deveria destinar mais do meu tempo à publicidade. Era OK fazer publicidade. Mais que OK. Era algo que você fazia se fosse um fotógrafo profissional em Nova Iorque. Ruth disse que vinte e cinco por cento do meu trabalho deveria ser publicidade. (LEIBOVITZ, 2008, p. 64)

Apesar de nutrir certa resistência em emprestar suas imagens a peças publicitárias, ao final de 1986 Leibovitz aceitou o convite da agência de publicidade *Ogilvy & Mather* para fotografar uma extensa campanha da empresa de cartões de crédito *American Express*. Esse trabalho foi assumido pela fotógrafa porque se baseava em retratos cujas sessões poderiam apenas ser acompanhadas pelo diretor de arte da agência, sem qualquer participação de representantes da *American Express*. Para Leibovitz (2008), tentar seguir a direção de um cliente ao fotografar era errado, pois alterava o ponto de vista dela. Esse esforço resultou em 103 retratos, obtidos entre 1987 e 1992, um prêmio *Clio*⁹ na categoria “mídia impressa” em 1988 e o título de “Campanha da Década”, concedido pela revista *Advertising Age*¹⁰ em 1990.

A troca da *Rolling Stone* pela *Vanity Fair*, assim como a aceitação de trabalhos publicitários trouxeram novos aspectos para a maneira de trabalhar de Leibovitz. Sua imagem

⁸ Irving Penn (1917 – 2009) foi um fotógrafo norte-americano conhecido pelo seu trabalho de moda na revista *Vogue* a partir da década de 1940. Também obteve notoriedade por seus retratos de escritores, artistas, celebridades, crianças e trabalhadores, assim como seus estudos em nus, naturezas mortas e membros de tribos. HOPKINSON, Amanda. *Irving Penn obituary*: Pre-eminent American photographer who moved from fashion and glamour to portraits and still lifes. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/oct/08/irving-penn-obituary?intcmp=239>> acesso em 27 out. 2010.

⁹ Premiação anual fundada em 1959 para reconhecer a excelência criativa no campo da propaganda. A partir de 1965, o evento, antes restrito ao mercado norte-americano, começou a avaliar trabalhos internacionais. CLIO 2010. *About*. Disponível em: <<http://www.clioawards.com/about/>> acesso em: 22 out. 2010.

¹⁰ *Advertising Age* é uma revista semanal fundada em 1930 nos Estados Unidos, que se dedica a notícias, análises e divulgação de dados de mídia.

estava muito ligada à informalidade do *rock and roll* caracterizada na *Rolling Stone*. A *Vanity Fair*, por se tratar de uma publicação associada à moda e ao *glamour*, exigiu da fotógrafa habilidades que anteriormente pareciam irrelevantes, como o cuidado especial com a beleza dos sujeitos. As experiências em publicidade a expuseram a um terreno ainda menos familiar. Comparativamente à fotografia editorial em propaganda, os orçamentos são muito maiores, as produções mais elaboradas, os cronogramas e o planejamento mais rigorosos, e os sujeitos recebem cachê. O fato de as imagens serem encomendadas como um investimento do cliente acarreta em um nível superior de exigência nas diferentes etapas do processo. Tais condições obrigaram Leibovitz a desenvolver um sistema organizado para otimizar o rendimento do seu tempo de trabalho.

Perry me perguntou de quanto tempo eu precisaria com os sujeitos, de maneira que eles (a agência de publicidade e o cliente) pudessem saber o que seria solicitado. Foi a primeira vez em que eu tive que pensar a respeito disso. De quanto tempo eu precisava para fazer um retrato? Eu criei uma fórmula de um mínimo de dois dias para trabalhar com um sujeito, além da pesquisa de locação. Um dia para reunião com ele (o sujeito) e um segundo dia apenas para a sessão de fotos ou para finalizar alguma sessão que possa ter começado no primeiro dia (LEIBOVITZ, 2008, p. 67).

2.5 A UNIÃO COM SUSAN SONTAG: SARAJEVO E FOTOGRAFIAS PESSOAIS

Após a saída da *Rolling Stone* para a *Vanity Fair* e a realização de campanhas publicitárias notórias, a carreira de Annie Leibovitz estava definitivamente inserida no *mainstream*¹¹ e distante do fotojornalismo da contracultura no qual havia iniciado. Desde o início da década de 1980, Leibovitz já desenvolvia o seu estilo próprio de retratos formais e planejados.

Durante uma sessão de fotos para o livro *AIDS e Suas Metáforas*, em 1988, Annie Leibovitz, 39 anos, e a escritora Susan Sontag, 51 anos, se conheceram. Sontag foi uma intelectual norte-americana que produziu ensaios, contos e romances, além de escrever e dirigir peças de teatro e roteiros de cinema. Entre seus trabalhos está a coletânea de ensaios *Sobre Fotografia*, publicada em 1977, obra fundamental no debate sobre a imagem fotográfica. Sendo uma das pensadoras norte-americanas de maior destaque na época, contava com o respeito e admiração de Leibovitz, de quem posteriormente se tornaria mentora. Anteriormente, a fotógrafa já havia sido orientada por profissionais experientes, como Bea

¹¹ Corrente predominante de pensamento.

Feitler, na época da *Rolling Stone*, e Ruth Ansel, em relação ao trabalho publicitário.

Em 1993, durante a Guerra da Bósnia, Susan Sontag foi a Sarajevo realizar a montagem de uma peça teatral. A cidade estava em estado de sítio e sem eletricidade, em decorrência dos conflitos da guerra civil que devastava o país. A motivação de Sontag para essa empreitada foi expressar internacionalmente solidariedade à população local, uma forma de ativismo. O envolvimento da escritora com a situação ambientada em Sarajevo inspirou Annie Leibovitz a também visitar e fotografar o cenário dos confrontos. A fotógrafa já havia feito uma cobertura de operações militares para a *Rolling Stone* em 1982, na invasão de Beirute por tropas israelenses. As circunstâncias da capital bósnia, em 1993, obrigaram Leibovitz a viajar com o mínimo de equipamento, sem assistentes. Essa simplicidade de recursos requerida pela ocasião reaproximou a fotógrafa do trabalho fotojornalístico no qual foi originada a sua carreira, pois as imagens de Sarajevo foram obtidas por uma câmera de pequeno formato, em filme preto e branco. A liberdade criativa que vinha sendo vivenciada nos retratos montados da *Vanity Fair* dera lugar à observação constante e atenta do fotojornalismo de guerra.

Na chegada em Sarajevo, Leibovitz recebeu orientações de outros fotojornalistas estrangeiros sobre como proceder na cidade sitiada. A *Vanity Fair* concordou em publicar parte do material capturado pela fotógrafa, o que lhe garantia credenciais. Além de abdicar do uso de *flashes*, devido à falta de eletricidade, Leibovitz teve de circular em horários limitados, vestindo um colete à prova de balas. A atmosfera em que se trabalhava era drasticamente diferente das experimentadas por ela antes disso.

As preocupações que eu tinha antes de ir para Sarajevo sobre que tipos de fotos eu faria foram completamente apagadas simplesmente por eu estar lá. Não havia tempo para pensar se eu estava fazendo um retrato ou algum outro tipo de foto. As coisas aconteciam muito rápido. Você podia apenas reagir a elas (LEIBOVITZ, 2008, p. 110).

No livro *Annie Leibovitz At Work* (2008), a fotógrafa afirma que essa viagem à Bósnia jamais ocorreria sem o estímulo de Susan Sontag. Para Leibovitz, no período imediato a sua volta de Sarajevo, os retratos de celebridades pareciam pouco relevantes. Houve mais influências de Sontag em produções futuras da fotógrafa. A escritora idealizou o livro *Women* – uma compilação de fotografias que Leibovitz fez de mulheres, publicada em 1999 – e é autora do texto que acompanha as imagens. *Sobre Fotografia* (1977) é uma das obras mais citadas em estudos que possuem a fotografia como tema. Sontag já era uma notável analista do ofício fotográfico quando ambas se conheceram. O relacionamento entre as duas foi

descrito pela fotógrafa em uma entrevista ao *The New York Times*¹² como “uma história de amor”, e durou até o falecimento da escritora, em 2004, por leucemia. Annie Leibovitz fotografou o progresso da doença até os momentos que sucederam a morte de Sontag. Tanto a perda da companheira, quanto o hábito de fotografar até mesmo os momentos mais dolorosos de sua vida pessoal estimularam a fotógrafa a reunir uma coletânea de imagens, pessoais e de trabalho, correspondente aos anos em que ela e a escritora foram íntimas. *A Photographer's Life 1990-2005* expõe fotos da família Leibovitz, das viagens com Sontag e do portfólio profissional da fotógrafa. Para ela, não há diferença de importância entre os trabalhos pessoais e comissionados em sua vida. A fotografia que ilustra a capa do livro é um retrato de Leibovitz feito pela própria Susan Sontag em 1994.

¹² Entrevista concedida à Janny Scott, publicada na edição de 6 de outubro de 2006 do jornal. SCOTT, Janny. **From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined.** Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/10/06/arts/design/06leib.html?pagewanted=1&_r=2> acesso em: 28 ago. 2010.

3 O RETRATO FOTOGRÁFICO E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

O propósito fundamental deste capítulo é a descrição de processos usuais de criação do retrato fotográfico. Entretanto, é também pertinente considerar brevemente alguns traços históricos a respeito da disseminação dessa prática que configura um dos principais usos da fotografia desde o seu advento no século XIX. Uma vez que o retrato foi a modalidade de fotografia a qual Annie Leibovitz dedicou a maior parte de sua carreira – embora tenha sido lançada no fotojornalismo – é imperativo para esta pesquisa descrever seus atributos. A colaboração entre fotógrafo e sujeito, suas peculiaridades, bem como as percepções de diferentes retratistas acerca dessa interação serão aqui reunidas. Em seguida, será abordado o retrato conceitual, recurso que insere na imagem uma mini narrativa, amplamente utilizado por Leibovitz na concepção de suas imagens. Serão contempladas, por fim, as implicações do retrato de celebridades na mídia contemporânea, ambiente no qual se insere o trabalho de Leibovitz e suas propriedades promocionais.

3.1 O RETRATO FOTOGRÁFICO

Para Alberto Cipiniuk (2003), o retrato atua como moldura da individualidade. Trata-se de um recurso que garante, por meio da imagem, a futura memória de certos valores individuais do sujeito representado, como uma possibilidade deste ingressar na história. Em *La Fotografia Como Documento Social* (1986), Gisèle Freund considera o retrato como manifestação da necessidade e do esforço de afirmação da personalidade dos indivíduos, de seus anseios de autorrepresentação.

Dentre os motivos fotográficos, o retrato é o mais popular. Para aqueles que fotografam apenas como uma maneira de registrar acontecimentos familiares, ele constitui a maioria das fotografias produzidas, afirma John Hedgecoe (2005), em *O Novo Manual de Fotografia*. Comparado com outras formas de fotografia, o retrato, a princípio, permite maior liberdade ao fotógrafo, uma vez que é possível escolher a posição do retratado e fazê-lo posar. Além disso, há um maior controle sobre a composição e a possibilidade de ambientar o modelo em um cenário.

Segundo Pierre-Jean Amar, no livro *História da Fotografia* (2001), o retrato

fotográfico adquiriu popularidade da metade para o final do século XIX. “Pensa-se que, em 1849, cerca de 100.000 pessoas foram retratadas em Paris” (AMAR, 2001, p. 43). A velocidade e os custos mais baixos da fotografia deram à classe burguesa o acesso ao retrato, que quando pictórico, era acessível apenas aos aristocratas (dado o tempo despendido para a pose e o alto valor cobrado). Formar suas próprias galerias de antepassados, da mesma maneira que faziam os nobres a partir da pintura, era uma ambição da burguesia.

Retratos de cientistas, de atrizes de renome [...] de cabeças coroadas ou de chefes de Estado constituem verdadeiras ‘Galerias Contemporâneas’. O burguês que as coleciona deseja igualmente juntar-lhes a sua própria fotografia e as dos seus descendentes (AMAR, 2001, p. 49).

Para Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), a fotografia permite o contato do objeto fotografado com o espectador, o que no caso de um retrato, torna-se o contato entre pessoas “a coisa de outrora, por suas radiações imediatas (suas luminâncias), realmente tocou a superfície que, por sua vez, meu olhar vem tocar” (BARTHES, 1984, p. 122). Tal possibilidade contribuiu para a disseminação do retrato e para a integração da fotografia pela sociedade. O retrato também era uma maneira de destacar, individualizar uma pessoa, separá-la das demais, imortalizá-la em uma imagem. Era uma oportunidade da classe burguesa, em ascensão na época, se evidenciar.

Mandar fazer seu retrato era um desses atos simbólicos mediante os quais os indivíduos da classe social ascendente manifestavam sua ascensão, tanto para si mesmos, como perante os demais, e se situavam entre aqueles que gozavam de consideração social (FREUND, 1986, p. 13).

Então, o século XIX vê surgir uma grande quantidade de retratistas que utilizavam como ferramenta a fotografia. Entre eles, se destacou o francês Gaspar Félix Tornachou, mais conhecido como Nadar, que antes de exercer a fotografia, atuava como jornalista e caricaturista. Por volta de 1853, Nadar passou a fotografar personalidades célebres de Paris. Essas imagens tinham por objetivo servirem de base na produção de caricaturas. Em seguida, Nadar abriu seu próprio estúdio fotográfico e seguiu intensivamente obtendo retratos de celebridades. Segundo Amar (2001), todas as figuras importantes de Paris na época passaram diante da objetiva de Nadar. John Updike, em *A Sensibilidade Ágil de Nadar* (2002), afirma que o fotógrafo trabalhava melhor com aqueles que admirava, na política ou na arte, e agindo sem pressa nas sessões, conquistava a confiança do modelo. Em seu tempo, o retratista francês foi predominante no seu ofício: “a forte personalidade de Nadar, o seu carisma e a sua

notoriedade eclipsaram um pouco outros retratistas franceses de grande talento” (AMAR, 2001, p.49). Nota-se que a extensão do portfólio baseado em celebridades e a notoriedade que essa categoria de sujeitos confere ao fotógrafo são aspectos comuns às carreiras de Nadar e Annie Leibovitz, mesmo que elas tenham transcorrido em períodos tão distintos.

Jeremy Gilbert, em *Small Faces: the tyranny of celebrity in post-Oedipal culture* (2003), define uma celebridade como alguém que é reconhecido por mais gente do que ele reconhece. No sentido em que utilizamos atualmente, a celebridade de um indivíduo estaria relacionada diretamente à exposição pública e/ou reprodução da sua imagem física, que o tornasse familiar a um público além do seu conhecimento. No contemporâneo, celebridades funcionam como objetos de fantasia, imagens de perfeição e realização, sendo, apesar de mitificadas, apenas referências para aqueles que buscam modelos com os quais se identificarem. A produção e circulação de celebridades na mídia é uma das bases da cultura popular atual e produto da tentativa de suprimento dos desejos da audiência.

Considerando o caráter embelezador que é esperado por muitos do retrato fotográfico, principalmente o de celebridades, apresentamos a questão abordada pela teórica e ensaísta Susan Sontag em *Sobre Fotografia* (2004). Segundo ela, fotografar é tornar algo importante, “provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado” (SONTAG, 2004, p.41). A valorização dos temas representados seria uma tendência incancelável das fotos. Assim, com essa generalização da beleza, nenhum sujeito fotografado é mais importante ou interessante do que qualquer outra pessoa. “Nos palacetes da cultura pré-democrática, uma pessoa fotografada é uma celebridade” (SONTAG, 2004, p. 41). Para a autora, o sucesso dessa função de embelezamento praticada pela câmera foi tamanho, que as fotos passaram a representar o padrão do que é belo e como efeito da fotografia “todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética” (SONTAG, 2004, p.126). Essa noção de beleza e engrandecimento (das celebridades, nesse caso) não pode ser ignorada nos retratos de Annie Leibovitz; afinal, boa parte deles foi realizada para ilustrar capas de revistas, ou seja, com fins comerciais, de venda das publicações.

Aqui, partimos do pressuposto de que o papel que o retrato fotográfico exerceu no final do século XIX e início do século XX, que era o de dar visibilidade e individualidade ao sujeito burguês do período, continua a se exercer de modo análogo nas páginas das revistas e jornais que tratam das celebridades. Hoje, a figura do burguês é substituída pela dos artistas, dos grandes esportistas e das celebridades efêmeras. Em meio à produção já banalizada de fotografias de pessoas sem alcance midiático, restrito a grupos de amigos, parentes e redes sociais, a capa da revista parece ser o novo lugar da individualização do sujeito, ou seja: esse

tipo de retrato imortaliza o indivíduo publicamente, o distingue dos demais, cujas fotografias figuram apenas em álbuns de família e afins. Ter sua imagem publicada na capa de um periódico de alta circulação confere ao sujeito importância, visto que numa sociedade potencialmente planetária, o que acontece apenas na convivência não vigora socialmente de modo relevante. Não é suficiente existir, é necessário conjugar existência e publicização para que se tenha, em verdade, existência social (RUBIM, 1995). De maneira análoga aos burgueses fotografados por retratistas do século XIX, os sujeitos retratados por Leibovitz, ao ilustrarem as capas da *Rolling Stone*, da *Vanity Fair* e da *Vogue*, são também engrandecidos, passam a fazer parte da história dessas publicações e dos nichos culturais nos quais elas estão inseridas. Dessa forma, pode ser ratificada ou conferida fama a um indivíduo: “Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa” (BARTHES, 1984, p.57).

3.2 A INTERAÇÃO FOTÓGRAFO/MODELO

Em *Sobre Fotografia* (2004), Susan Sontag, aponta que a idealização das pessoas de receber uma fotografia que o mostre com a melhor aparência possível causa nervosismo em alguns quando frente à lente da câmera. Esse sentimento está ligado à decepção que ocorre nas ocasiões em que não é obtida uma imagem mais vistosa do que essas pessoas são na realidade. Na obtenção do retrato fotográfico, os aspectos menos agradáveis da fisionomia de uma pessoa não são abrandados pelo autor como pode acontecer em um retrato pictórico (a não ser em etapas de pós-produção, com o uso de ferramentas digitais de tratamento de imagem¹³). O filme fotográfico registra com exatidão as feições do modelo, mesmo que este normalmente tenha uma opinião idealizada de suas qualidades físicas, observa Annateresa Fabris, em *Identidades Virtuais* (2004). A imagem fotográfica, dada a sua natureza de ser a um só tempo um signo icônico, aquele que representa por semelhança, e indicial, aquele que representa por contiguidade (DUBOIS, 2009), ganha ares de cópia fiel do mundo, característica que a acompanhou em seu início e que ainda hoje perdura no senso comum – contra a imagem registrada não há atenuantes.

Considerações sobre a postura do sujeito em relação ao retratista também estão

¹³ Alguns exemplos de *softwares* para tratamento de imagem são: *Adobe Photoshop*, *Corel Photopaint*, *Pixelmator* e *GIMP*.

presentes em *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1984), no qual o autor nos relata sua mudança de postura ao se saber fotografado. Há uma modificação total, assim que é assumida a pose, como se desde aquele momento o sujeito já se tomasse como a imagem que será produzida. Como se o mesmo risco levantado por Sontag (2004) de o retratado decepcionar-se com a imagem resultante de si diminuísse, caso ele estivesse consciente da pose diante da câmera. Mesmo do ponto de vista lúcido de um filósofo da fotografia, o sentimento não diminui “o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a Fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele” (BARTHES, 1984, p. 23). Talvez essa seja a principal habilidade dos grandes retratistas – grupo ao qual Leibovitz faz parte, na visão do presente estudo – aos quais o autor se refere: amenizar a insegurança que toma aqueles que estão “na mira” da lente. Isto é, deixá-los mais convictos sobre o reflexo que terão de si no retrato final. Tal predicado é fundamental, sobretudo quando a produção é geradora de imagens de grande circulação e sua temática está altamente concentrada em celebridades e figuras públicas internacionais¹⁴.

Não foram apenas os teóricos que tem por objeto a fotografia ou aqueles que se posicionam em frente às câmeras que reconheceram os aspectos psicológicos envolvidos em uma sessão de retratos. Os próprios fotógrafos confirmam a importância da qualidade de interação com o sujeito nesses momentos. O fotógrafo Michael Grecco¹⁵, em *Lighting And The Dramatic Portrait* (2006), coloca a conexão com o modelo como fator mais importante para que o retratista alcance a imagem desejada. A menos que esta seja a intenção do fotógrafo, o desconforto ou nervosismo do sujeito pode arruinar uma foto. Philippe Halsman, retratista muito ativo entre as décadas de 1940 e 1970, observa: “precisamos lembrar que uma sessão de retrato constitui uma situação extremamente artificial” (HALSMAN, 1967, p.57). Percebe-se que muitas pessoas não sentem conforto ao posarem, pois essa condição pode gerar um autoconfronto. Nela, o retratado sente-se submetido a um teste, constantemente observado, não apenas pelo fotógrafo como pela câmera. Tal circunstância o embaraça; tira-lhe a naturalidade e espontaneidade e é dever do retratista ajudar, improvisar meios para auxiliar o sujeito. Uma conversa entre as partes que supere essa inibição inicial pode ser mais importante para o resultado da imagem do que o que é feito com a câmera ou com a iluminação (HALSMAN, 1967).

¹⁴ O poder dos media encontra-se no dom de publicizar, de tornar público, colocar no mercado. São elementos indispensáveis para a compreensão dos mecanismos do capitalismo no presente — capitalismo dirigido para o consumo, para a venda, para o mercado (GONÇALVES, 2001).

¹⁵ Fotógrafo norte-americano, que realiza retratos para os mercados editorial e publicitário desde a década de 1990. Já colaborou com publicações como *Time*, *Wired*, *People* e *Esquire*.

Embora muitos defendam que é cargo do fotógrafo determinar a descontração do “clima” em uma sessão, Annie Leibovitz não costuma levar em conta essa incumbência:

Eu nunca deixo ninguém à vontade. Sempre pensei que isso fosse um problema deles (dos sujeitos). Ou eles estavam à vontade ou não. Isso é uma das coisas interessantes sobre uma foto. Deixar as pessoas à vontade não é parte do que eu faço [...] entretanto, eu sei que deixo as pessoas à vontade porque sou muito direta. Estou lá apenas para fotografar, é isso (LEIBOVITZ, 2008, p.215).

A fotógrafa reconhece, no entanto, que a fala do retratista pode permitir o controle da situação. Para Leibovitz (2008), os modelos apreciam a direção do fotógrafo, serem orientados ao posarem, ou ao menos, receberem dele uma manifestação de aprovação a respeito do que estão fazendo. Estar aberto a opiniões e ideias do sujeito também pode incrementar uma imagem. Para Grecco (2006), o modelo sente-se realmente incluído no trabalho quando suas ideias são ouvidas e com isso, o ambiente da sessão é favorecido. Sendo assim, para alcançar algo inesperado, que resulte em originalidade para a imagem é necessário estar aberto a surpresas:

Visto que todo ente humano é complexo e suas reações imprevisíveis, as idéias preconcebidas não devem servir de obstáculo para que o fotógrafo capture quaisquer imprevistos que em geral ocorrem em qualquer sessão e muitas vezes revelam facetas do retratado muito mais importantes do que as que o fotógrafo poderia ter imaginado antecipadamente (HALSMAN, 1967, p.56-57).

Desta forma, o retrato posado é um processo participativo, de colaboração entre quem está diante e por trás da câmera.

3.3 RETRATOS CONCEITUAIS: AS NARRATIVAS ESTÁTICAS

Retratos conceituais são aqueles em que há um conceito, um pensamento, uma ideia por trás de sua elaboração, conforme Michael Grecco (2006). Para ele, contar histórias é essencial e esses conceitos são originados do desejo de criar uma narrativa visual¹⁶, de

¹⁶ Narrativa visual, segundo Pimenta e Poovaiyah (2010), pode ser definida como qualquer imagem representada com a ideia de contar uma história para o espectador. Para que a narrativa faça sentido, é necessário, por parte do observador, o entendimento das normas, crenças e do funcionamento da cultura à qual ela pertence. Uma vez que imagens permitem múltiplas interpretações, a história representada na narrativa visual deve ser conhecida pelo observador para que seja interpretada devidamente. PIMENTA, Sherline; POOVAIAH, Ravi. **On Defining Visual Narratives**. <<http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-aug-2010/On%20Defining%20Visual%20Narratives.pdf>>, acessado em: 20 nov. 2010.

maneira a mostrar quem é o sujeito retratado e o que ele faz para o público por meio de fotografias. O autor destaca o papel da pesquisa sobre os modelos a serem fotografados na busca de ideias para a criação dos retratos: “eu faço muita pesquisa para saber tanto da história por trás do sujeito (ou filme, ou projeto de televisão, ou empresa) quanto eu puder” (GRECCO, 2006, p.98). Outro fotógrafo que sustenta a ideia de que a pesquisa pode trazer o diferencial a um retrato é o inglês John Hedgecoe, que recomenda “tratar de averiguar antecipadamente o quanto puder sobre eles (os sujeitos): em que trabalham, o que pintam, de que jardins cuidam e que livros escrevem” (HEDGECOE, 1990, p.90). Para ele, o levantamento de informações promove o contato com essas pessoas e permite que se estabeleça um processo de cooperação, sendo levados também em consideração os interesses do modelo. Ter em mente, antes da sessão de fotos, um tema definido sobre o que focar a atenção, presta-se à obtenção de retratos que buscam alguma penetração no caráter do retratado, como afirma Hedgecoe (1990). É preciso, então, conhecer o indivíduo que irá posar, pois ele não deve apenas ser mostrado como se parece, mas também como o fotógrafo o vê. Antes de operar a câmera, o retratista deve saber o que deseja dizer a respeito da pessoa que irá fotografar (HALSMAN, 1967). A própria Annie Leibovitz mostra-se partidária do uso da investigação de peculiaridades dos sujeitos para a concepção de imagens mais narrativas. Em seu livro de memórias ela declara:

As ideias básicas para os retratos de Tess Gallagher e Robert Penn Warren vieram da leitura de seus poemas, de fazer meu dever de casa. Se eu estivesse me preparando para fotografar um dançarino, eu iria vê-lo dançar. Eu escutaria o disco do músico. Em algum lugar do material bruto estava o núcleo do que a fotografia iria se tornar. Não precisaria ser uma grande ideia. Poderia ser simples (LEIBOVITZ, 2008, p.55).

Leibovitz adquiriu o hábito de pesquisar não apenas informações sobre os sujeitos, mas também apanhar referências fotográficas, buscar “inspiração” no que outros fotógrafos já haviam feito com base em conceitos. A fotógrafa considera o encaminhamento dos seus retratos para um rumo conceitual uma espécie de resposta à elevada quantidade de fotos de capa que fazia para a revista *Rolling Stone* no final da década de 1970. De acordo com ela, embora seja uma proposição difícil, uma vez que os editores estejam concentrados somente no que é efetivo ou não para a venda de exemplares, uma capa deveria conter uma ideia visual.

Um exemplo da lógica de conceitualização de Leibovitz para um retrato, a partir de pesquisa, é a foto da poetisa norte-americana Tess Gallagher para a revista *Life* de abril de

1981 (figura 1). Gallagher escrevia sobre cavalos e em sua casa havia máscaras e vestidos por toda a parte. Com base nesses elementos simples, a fotógrafa retratou a poetisa montada em um cavalo, fantasiada e vestindo uma máscara. O sujeito e suas particularidades figuravam, então, como centro da ideia (LEIBOVITZ, 2008). Tal redirecionamento no processo de criação de Annie Leibovitz na busca de narrativas adequa-se aos sujeitos usualmente retratados por ela. Leo Braudy¹⁷, em *Annie Leibovitz: Celebrity Photographer* (1997), afirma que as fotografias de Leibovitz provocam no espectador o sentimento de estar acessando um segredo sobre a natureza das “estrelas”, que vai além daquilo revelado em outras imagens da mídia de celebridades. O trunfo da fotógrafa nessa mudança de rumo seria a certeza da curiosidade do público por algo que seja secreto a respeito dos famosos. “Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público” (BARTHES, 1984, p.145-146). Os retratos de Leibovitz tornaram-se fotografias que narram histórias, de ideias básicas, simples e de rápida absorção, “uma história que tem a duração de uma frase”, segundo a crítica de fotografia norte-americana, Vicki Goldberg¹⁸.

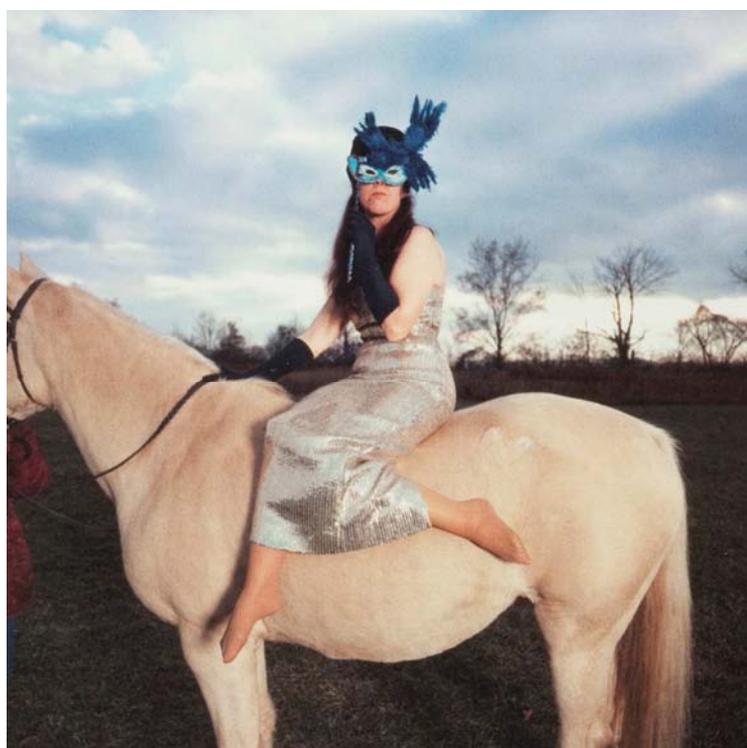


Figura 1 – Tess Gallagher, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

¹⁷ Professor de inglês e literatura norte-americana na *University of Southern California*, crítico de cinema e pesquisador da cultura de celebridades. Disponível em: <http://www.usc.edu/about/people/brady.html> acesso em: 31 out. 2010.

¹⁸ Extraído de *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* (2007).

Fica claro que, para a conceitualização de um retrato, a base principal é a pesquisa. Tanto de informações sobre a vida e o ofício do sujeito, como de locações e recursos utilizados previamente por fotógrafos, até mesmo retratos que tenham sido anteriormente publicados do modelo. É válido todo e qualquer material que possa ajudar a construir a narrativa, torná-la simples e resumida na imagem de duas dimensões.

3.4 O RETRATO DE CELEBRIDADES NA MÍDIA

Em *Por una función crítica de la fotografía de prensa* (2003), Pepe Baeza constata que a imagem das figuras ilustres de cada época causa deslumbramento desde tempos anteriores às origens do retrato fotográfico. Baseadas nessa tradição de fascínio pela fama, as fotografias de celebridades tiveram presença constante na história do retrato. Inserida em um ambiente como o da mídia contemporânea – sob domínio do espetáculo¹⁹ – essa prática adquire considerável espaço e importância.

Os estímulos visuais representam uma considerável parcela da comunicação na atualidade. “O mundo contemporâneo mostra-se como mundo das imagens” (RUBIM, 1995). Em meio a essa profusão imagética são proporcionados modelos de autoidentificação do indivíduo, traços externos nos quais este se basearia para construir uma identidade própria. A necessidade de artifícios como esse na vida do indivíduo, para Baeza (2003), tem entre suas causas, a influência crescente da comunicação de massa na formação de valores e o tratamento do cidadão não como tal, mas como produtor-consumidor pela mídia. As celebridades ou as personalidades de destaque em suas áreas de atuação, representam esses modelos de autoidentificação na contemporaneidade: “talvez (atualmente) haja tamanha falta de autoconfiança espiritual, que os realizadores parecem ser o tipo de ‘vacas sagradas’ que as pessoas cultuam”, considera Tina Brown²⁰, ex-editora da revista *Vanity Fair*. Músicos, atores e atletas, visto que são profissionais do espetáculo, estão entre os que mais frequentemente

¹⁹ “ideia de um sistema econômico de produção cuja lógica de manutenção produz alienação e gera uma vida ilusória, de pura aparência. RAMOS, Luís Fernando. **Por uma teoria contemporânea do espetáculo**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Luiz%20Fernando%20Ramos%20-%20Por%20uma%20Teoria%20contemporanea%20do%20Espectaculo.pdf>>, acesso em: 20 nov. 2010.

Na sociedade do espetáculo, “o universo das representações e das tramoias midiáticas, transfigurado em referencial primário, despontava como mais cativante, mais sedutor que o mundo concreto”. FREIRE FILHO, João. **A Sociedade do Espetáculo Revisitada**. Disponível em: <[http://espetaculomediado.webs.com/jffreire2_\(sociedade_espetaculo_revisitada\).pdf](http://espetaculomediado.webs.com/jffreire2_(sociedade_espetaculo_revisitada).pdf)>, acessados em: 20 nov. 2010.

²⁰ Extraído de *Annie Leibovitz: Celebrity Photographer* (1997).

figuram na imprensa espetacularizada de celebridades.

Os periódicos nos quais figuram os retratos dos famosos exercem essencialmente uma função de entretenimento, embora busquem maneiras de atribuir valor de notícia para justificar a publicação desse tipo de fotografia na imprensa. Baeza (2003) constata que fatos como o lançamento de um filme ou de um álbum musical podem servir como pretextos, maneiras de conferir atualidade, convertendo em notícia os sujeitos retratados. Encontrar motivos para publicar a imagem de uma “estrela” na capa de um periódico é conveniente na medida em que essa manobra pode atuar como ferramenta de promoção e venda, tanto do veículo, como do personagem: “o que fazemos na *Vanity Fair* é usar a imagem da celebridade na capa como uma forma de embalagem, dentro (da revista) podemos fazer o que bem entendermos”, revela Tina Brown²¹. Até mesmo a política tira proveito do espetáculo; vide exemplos como as aparições posadas do ex-presidente norte-americano Ronald Reagan com sua esposa Nancy nas capas da *Vanity Fair*, em junho de 1985 e dezembro de 1988 (Figuras 2 e 3).



Figura 2 – Nancy e Ronald Reagan, capa da revista *Vanity Fair*, junho de 1985

Fonte: SITE VANITYFAIR

²¹ Extraído de Annie Leibovitz: *Celebrity Photographer* (1997).

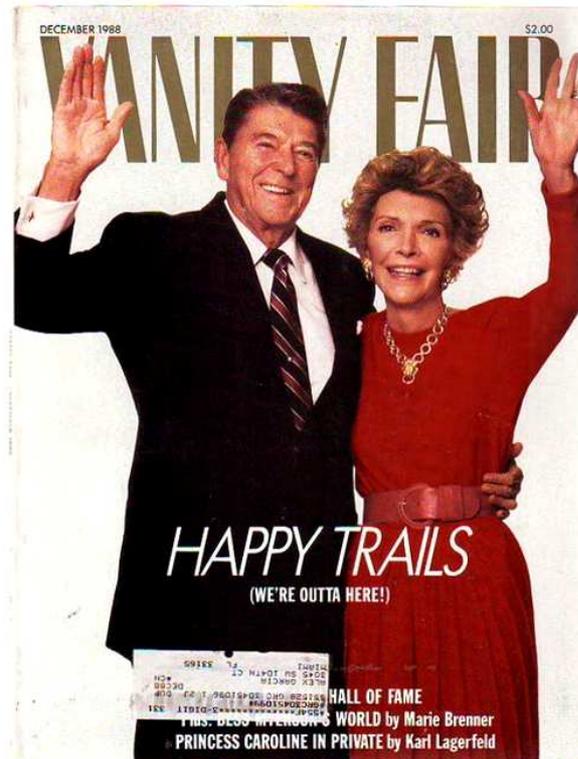


Figura 3 – Ronald e Nancy Reagan, capa da revista *Vanity Fair*, dezembro de 1988

Fonte: VANITYFAIR, 1988

Atualmente, a distinção entre público e privado parece ter sido desfeita pela invasão dos media – de natureza pública, a princípio – nos espaços íntimos dos indivíduos, conforme Albino Rubim (1995). Nas revistas que promovem os famosos, essa mistura provoca o sentimento de aproximação dos leitores com as celebridades as quais tomaram por modelo de autoidentificação. Segundo expressa o comentário de Leo Braudy, já citado nesta pesquisa (página 31), retratos como os de Annie Leibovitz tem êxito em criar essa (possivelmente ilusória) aproximação.

Sob perspectiva da valorização do retrato fotográfico, a vastidão de terreno que este encontra na mídia de celebridades pode ser considerada um aspecto positivo. As publicações desta categoria privilegiam a presença de retratos como ilustrações de suas capas e estas representam espaços destacados para o desenvolvimento e para a exposição dos trabalhos de fotógrafos retratistas. Alguns dos mais notórios fotógrafos experimentais do século XX, como Philippe Halsman, Richard Avedon e Irving Penn, tornaram-se conhecidos publicando retratos de personalidades famosas para capas de revistas da “imprensa glamorosa”. Pepe Baeza (2003) observa que habilidosos diretores de arte e retratistas propiciaram à mídia de celebridades, nas décadas de 1940 e 1950, a criação de produtos visuais, como revistas de personalidades famosas e de moda, cujo apelo resistiu com maior facilidade ao advento da

televisão, em certos casos, do que as revistas de reportagem. Se for levada em conta a abundância de imagens em circulação no mundo atual, é verificável o instrumento de destaque que as capas de revista podem representar na carreira de um fotógrafo. Em uma relação recíproca, de certa forma, o nome do retratista é publicado com visibilidade próximo à imagem, de modo que goza de publicidade; assim como empresta publicidade ao famoso com a sua fotografia.

4 ANÁLISE DOS RETRATOS DE ANNIE LEIBOVITZ

Considerando que esta pesquisa se propõe a determinar quais fatores atribuem singularidade e relevância ao trabalho de Annie Leibovitz, julga-se pertinente a análise de algumas imagens de sua obra. Além disso, uma das motivações para o presente estudo é baseada no exame da carreira e dos retratos de Leibovitz, proporcionar referências na orientação de carreiras de profissionais criativos; sobretudo fotógrafos que tenham no retrato um de seus temas. Considera-se que a inclusão de uma análise de trabalhos realizados pela fotógrafa é fundamental para os objetivos expostos.

Segundo Pepe Baeza (2003), é aconselhável ao analisar uma fotografia, para melhor entendê-la, buscar o máximo de informação sobre: o autor da imagem; as condições de realização desta; a finalidade a qual ela se destina; a realidade da qual faz parte; o canal em que ela será distribuída; as relações do fotógrafo com este canal e do canal com a sociedade. Os capítulos anteriores desta pesquisa deram conta de caracterizar a trajetória de Annie Leibovitz e aspectos da realidade da qual ela faz parte. A avaliação desenvolvida a seguir, portanto, conta, para complementá-la, com recursos além das imagens analisadas.

Soma-se a isso, para a análise das fotografias, procedimentos adaptados do modelo metodológico elaborado por Javier Marzal Felici, coordenador do grupo de investigação ITACA-UJI (Investigação de Tecnologias Aplicadas à Comunicação Audiovisual), da Universidade Jaume I, na Espanha. Para que seja possível o levantamento de aspectos comuns (caso existam) a diferentes retratos de Annie Leibovitz, é interessante uma análise que considere cada característica separadamente. O método citado nos será útil para tal intento. Há uma página na internet²² dedicada à descrição detalhada dessa proposta de análise (e cada um dos seus itens), com exemplos práticos de aplicação do método e um modelo tabelado dos passos a serem seguidos para sua utilização.

O modelo de análise da imagem fotográfica proposto por Felici (2004) divide-se em quatro níveis: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo. O primeiro deles busca reunir informações sobre os aparatos utilizados na obtenção da fotografia e dados gerais a respeito dela. Os itens do nível contextual a serem levados em conta são:

- **Título:** indicação do nome do sujeito, da cidade e do ano em que foi obtido o retrato.

²² ANALISISFOTOGRAFIA. *Descripción Del Proyecto*. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr.html>>, acesso em: 08 nov. 2010.

- **Procedência da Imagem:** fonte da qual foi reproduzida a imagem, por exemplo, um livro, catálogo ou página da internet.
- **Gênero I:** modalidade de fotografia na qual a imagem analisada se insere. Ex.: retrato, nu, fotografia social, fotografia de moda, fotografia editorial, fotorreportagem, fotografia publicitária.
- **Gênero II:** é possível que uma imagem enquadre-se simultaneamente em mais de uma modalidade fotográfica. Nesse caso, indica-se o(s) outro(s) gênero(s).
- **P/B / cor:** neste ponto é verificado se a fotografia foi obtida em preto e branco ou em cores.
- **Câmera:** modelo de câmera fotográfica utilizado na obtenção da imagem.
- **Suporte:** formato fotográfico empregado na obtenção da imagem (35mm, médio formato, grande formato, fotografia digital). O modelo da película utilizada, no caso de obtenção analógica, também será indicado aqui.
- **Outras informações:** dados adicionais sobre a imagem que possam estar disponíveis de maneira explícita na fonte da qual a fotografia foi reproduzida. Entre eles podem figurar aspectos técnicos, como a objetiva fotográfica utilizada, ou informações acerca do sujeito e do contexto no qual o retrato foi obtido.

O “nível morfológico” é o segundo contemplado por esta metodologia de análise da imagem. Aqui começa o trabalho de descrição de aspectos mais subjetivos relacionados às fotografias, com base nos elementos que as conformam como imagens. Deste nível serão levados em conta:

- **Descrição do motivo fotográfico:** neste item avalia-se o que, em uma primeira leitura básica, está sendo representado pela fotografia.
- **Escala:** a escala refere-se ao tamanho da figura na imagem, neste caso, o tamanho do corpo humano no enquadramento. Tal aspecto pode ser classificado utilizando terminologia cinematográfica, como “primeiro plano”, “plano americano” ou “plano médio”.
- **Forma:** reconhecimento da presença de formas geométricas elementares – como círculo, quadrado e triângulo – na imagem.
- **Nitidez da imagem:** presença de nitidez em todas as regiões da imagem, igualmente, ou apenas naquilo que se quer destacar em relação ao fundo (menor profundidade de campo).

- **Iluminação:** indicação de fatores relativos à qualidade e à direção da iluminação utilizada no retrato. Quanto à qualidade, a luz pode ser natural ou artificial, dura ou suave. Quanto à direção, é levada em conta, a partir do desenho das sombras projetadas nos sujeitos ou objetos fotografados, a posição da(s) luz(es) em relação a eles.
- **Contraste:** o contraste da imagem corresponde à diferença de iluminação refletida entre as sombras e as altas luzes contidas nela.
- **Cor:** neste item serão consideradas a saturação das cores e a predominância (ou não) de alguma delas.

Em terceiro lugar, está a observação do “nível compositivo” da fotografia em questão. Nele são considerados os elementos que formam a estrutura da imagem, sua composição plástica. O nível compositivo compreende:

- **Proporção:** modo de representar a figura humana no espaço da composição, em termos da relação das medidas do corpo humano com suas partes constitutivas, e da relação deste corpo com o ambiente no qual está situado. Neste item também serão indicadas as proporções dos formatos fotográficos utilizados em cada imagem.
- **Regra dos terços:** segundo esta regra de composição, o centro de interesse de um objeto visual fotografado não deve coincidir com o centro geométrico da imagem, pois esta é uma zona de menor atração visual. Ao dividirmos a imagem em três partes iguais, horizontal e verticalmente, tomando como referência os limites horizontais e verticais do quadro fotográfico, obtemos linhas que demarcam esses terços. Os pontos de intersecção destas linhas horizontais e verticais são quatro, quando os objetos ou elementos visuais coincidem com esses pontos, o objeto adquire uma maior força ou peso visual. Aqui será avaliada a aplicação ou não dessa regra na imagem analisada.
- **Pose:** este item leva em consideração a maneira em que o sujeito está posando, se consiste em uma aparência espontânea, ou uma pose consciente, pré-determinada.

Finalmente, é estudado o “nível interpretativo” da imagem. Nesta etapa, a análise ocupa-se da interpretação de aspectos que articulam o ponto de vista do fotógrafo em relação aos personagens, como:

- **Ponto de vista físico:** colocação da câmera em relação ao sujeito; se está angulada, se está à mesma altura dos olhos do modelo, se está frontal, lateral, ou em plano três quartos.
- **Atitude dos personagens:** interpretação subjetiva de atitudes dos personagens que possam estar reveladas na imagem por meio de expressões faciais e corporais, como ironia, sarcasmo, alegria e tristeza.
- **Olhar dos personagens:** direcionamento do olhar do(s) modelo(s) na imagem; seja fixado na câmera, “encarando” o fotógrafo, ou em algum outro ponto.
- **Relações Intertextuais:** manifestações de possível influência de outras obras (fotográficas, literárias, pictóricas, esculturais, cinematográficas ou televisivas), na imagem analisada.

4.1 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS

O corpus da pesquisa consiste em 13 retratos de autoria de Annie Leibovitz, escolhidos a partir de comentários feitos pela fotógrafa, por seus sujeitos e por profissionais do mercado fotográfico e editorial norte-americano. Tais obras estão presentes no livro *Annie Leibovitz At Work*, publicado em 2008, pela editora Random House (Nova Iorque) e nos documentários *Annie Leibovitz: Celebrity Photographer*, de 1997, e *Annie Leibovitz: Life Through a Lens*, de 2007. O livro é composto de observações da fotógrafa a respeito dos contextos e processos de criação de imagens selecionadas por ela, representativas de diferentes fases e orientações do seu trabalho. *Annie Leibovitz: Celebrity Photographer* é um documentário feito a partir de um episódio do programa de televisão britânico *The South Bank Show*, produzido em 1993. Este exhibe a trajetória profissional da fotógrafa, com depoimentos de ex-colegas de trabalho (diretores de arte, jornalistas e editores de revistas), de críticos de arte, da própria Leibovitz e de alguns de seus sujeitos sobre aspectos gerais do trabalho da fotógrafa e alguns retratos em particular. O segundo filme, *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* tem formato semelhante ao do primeiro, porém é mais recente. Lançado 14 anos depois do documentário anterior, foi produzido e dirigido por Barbara Leibovitz, irmã de Annie, sendo mais centrado na visão da fotógrafa sobre o seu trabalho e a ligação deste com aspectos da sua vida pessoal. O acesso a informações de bastidores sobre a concepção dessas fotografias (assim como às observações da crítica especializada) é essencial a um dos

objetivos da pesquisa, qual seja analisar obras da fotógrafa com foco nos processos de criação dos seus retratos, portanto entendeu-se que seria mais adequado retirar as amostras de coletâneas comentadas, como as citadas acima. Além disso, esses títulos foram desenvolvidos e publicados com finalidades comerciais e já “recortaram”, prévia e convenientemente, a extensa obra de Leibovitz. A seguir serão discriminadas as imagens que compõem o corpus da pesquisa:

- **Retrato 1:** Dan Aykroyd e John Belushi, “*The Blues Brothers*”, West Hollywood – Estados Unidos, 1979;
- **Retrato 2:** Bette Midler, Nova Iorque – Estados Unidos, 1979;
- **Retrato 3:** Robert Penn Warren, Fairfield – Estados Unidos, 1980;
- **Retrato 4:** Yoko Ono e John Lennon, Nova Iorque – Estados Unidos, 1980;
- **Retrato 5:** Meryl Streep, Nova Iorque – Estados Unidos, 1981;
- **Retrato 6:** Whoopi Goldberg, Berkeley – Estados Unidos, 1984;
- **Retrato 7:** John Cleese, Londres – Inglaterra, 1990;
- **Retrato 8:** Demi Moore, Culver City – Estados Unidos, 1991;
- **Retrato 9:** Demi Moore, West Hollywood – Estados Unidos, 1992;
- **Retrato 10:** Arnold Schwarzenegger, Pretória – África do Sul, 1975;
- **Retrato 11:** Arnold Schwarzenegger, Malibu – Estados Unidos, 1988;
- **Retrato 12:** Arnold Schwarzenegger, Sun Valley – Estados Unidos, 1997;
- **Retrato 13:** Rainha Elizabeth II do Reino Unido, Londres – Inglaterra, 2007.

➤ RETRATO 1 – ANÁLISE



Figura 4 - “*The Blues Brothers*” (Dan Aykroyd e John Belushi), West Hollywood, Estados Unidos, 1979

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	<i>The Blues Brothers</i> (Dan Aykroyd e John Belushi), West Hollywood, Estados Unidos, 1979
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Hasselblad 500 C/M
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x6cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Fotografia publicada na capa da revista <i>Rolling Stone</i> , edição de setembro de 1979.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem exhibe os atores Dan Aykroyd (à esquerda do quadro) e John Belushi (à direita) representando a dupla de cantores de blues chamada <i>The Blues Brothers</i> , personagens de um quadro humorístico do programa de televisão norte-americano <i>Saturday Night Live</i> . Os rostos dos comediantes estão pintados na cor azul e ambos expressam caretas.

ESCALA	Dan Aykroyd e John Belushi estão enquadrados em primeiro plano, da altura do peito até a cabeça.
FORMA	O posicionamento dos sujeitos agrupados no quadro remete a uma forma triangular. Aykroyd e Belushi estão lado a lado, ocupando totalmente o terço inferior da imagem, pouco mais da metade da área do terço central e uma pequena porção do terço superior.
NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no plano dos rostos dos modelos. Mesmo que o fundo esteja próximo dos personagens, nota-se desfoque nas paredes do ambiente.
ILUMINAÇÃO	Devido à ausência de sombras acentuadas nos rostos dos personagens, e à projeção de sombras difusas que contornam suas cabeças uniformemente, supõe-se que os modelos foram iluminados por um <i>flash</i> circular suave, fixado em volta da objetiva fotográfica.
CONTRASTE	A imagem tem contraste evidente pela presença acentuada de preto nos paletós, gravatas, chapéus e óculos dos personagens em oposição às suas camisas brancas, à parede clara e à pintura azul em suas faces.
COR	O azul das faces dos sujeitos e o rosa de seus lábios são os elementos de cor mais saturada da imagem.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é quadrada, na razão de 1:1. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais dos sujeitos.
REGRA DOS TERÇOS	Os rostos dos sujeitos – centros de interesse da fotografia – situam-se em pontos de intersecção das linhas de terços da imagem.
POSE	Dan Aykroyd está com o corpo posicionado de lado para a câmera e com o rosto em três quartos. John Belushi tem tanto o corpo quanto a face posicionados em três quartos em relação à câmera. Ambos os modelos expressam caretas, em uma pose supostamente pré-determinada entre eles e a fotógrafa.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera aparenta estar na altura dos rostos dos personagens, em ângulo reto.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	As caretas nas expressões faciais dos personagens transmitem ironia, como se, da parte dos “cantores”, houvesse desinteresse por esse retrato ou pelo espectador.
OLHARES DOS PERSONAGENS	Apesar de ambos os modelos estarem usando óculos escuros, a posição de seus rostos denota que olham para a câmera.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Este retrato faz referência direta ao quadro humorístico <i>The Blues Brothers</i> , (exibido no final da década de 1970) do programa televisivo norte-americano <i>Saturday Night Live</i> ; pois representa os atores Dan Aykroyd e John Belushi como os protagonistas do esquete, os irmãos cantores de <i>blues</i> , Jake e Elwood. A pintura em suas faces, segundo Leibovitz (2008), é uma simples referência ao significado da palavra <i>blue</i> , que em inglês significa “azul”, cor da tinta utilizada.

Tabela 1 - “The Blues Brothers” (Dan Aykroyd e John Belushi), West Hollywood, Estados Unidos, 1979

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 2 – ANÁLISE

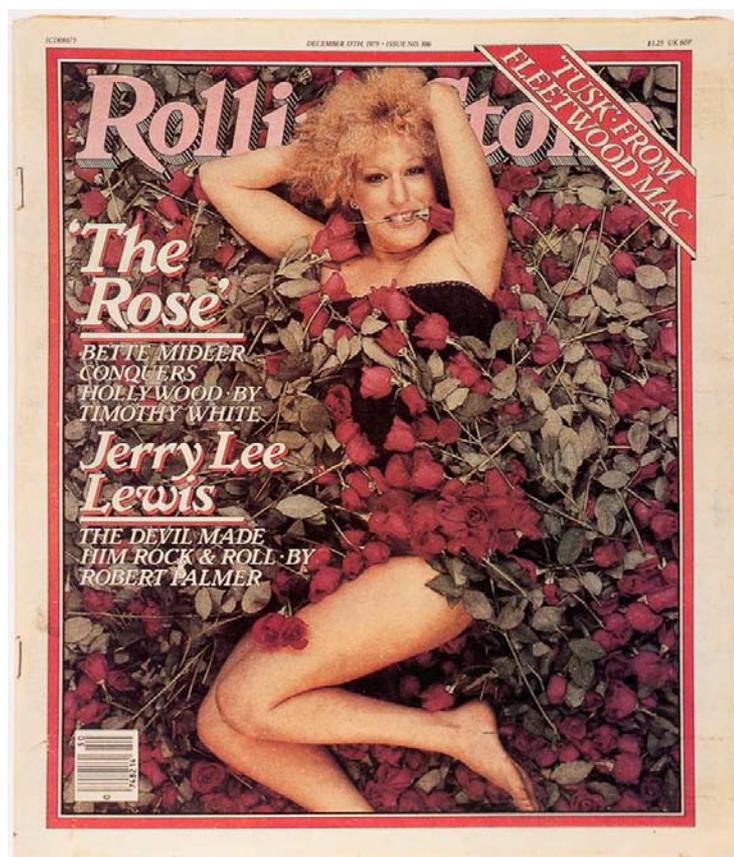


Figura 5 – Bette Midler, Nova Iorque, Estados Unidos, 1979

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Bette Midler, Nova Iorque, Estados Unidos, 1979
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Rolling Stone: The Complete Covers</i> , Abradale Press, Nova Iorque, 2001.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Hasselblad 500 C/M
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x6cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Este retrato da atriz Bette Midler foi realizado para a capa da revista <i>Rolling Stone</i> , edição de dezembro de 1979.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa a atriz Bette Midler deitada sobre uma superfície coberta de rosas, segurando uma das flores entre os dentes.
ESCALA	Bette Midler tem quase a totalidade de seu corpo enquadrado (com exceção de seu pé direito), o que pode ser considerado um plano aberto.

FORMA	É reconhecível a forma de um triângulo cujos pontos correspondem ao joelho, à nádega e ao pé esquerdo de Midler.
NITIDEZ DA IMAGEM	A distância entre Midler e o fundo do retrato não é significativa, uma vez que a atriz está deitada sobre o chão do estúdio. Aparentemente, há nitidez em todas as áreas da imagem.
ILUMINAÇÃO	Aparentemente, o sujeito é iluminado por uma fonte de luz suave, que ilumina uniformemente toda a área do quadro, uma vez que não há sombras escuras projetadas e marcadas na pele de Midler, nem mesmo nas protuberâncias de seu rosto.
CONTRASTE	Há um nível razoável de contraste na fotografia, dada a diferença de luminosidade refletida entre a pele e os cabelos claros de Midler e os tons escuros de vermelho e verde nas rosas.
COR	Percebe-se a predominância das cores vermelha e verde nessa imagem, devido à abundância de rosas no fundo. A tonalidade da pele e do cabelo de Midler é amarelada.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura do fotograma original (em 6x6cm) é quadrada, na razão de 1:1. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O rosto de Midler, centro de interesse da imagem, está centralizado no terço superior do quadro. Seu corpo ocupa praticamente a totalidade do terço vertical intermediário.
POSE	Bette Midler está deitada sobre um “tapete” de rosas, segurando uma delas pelos dentes, com a cabeça repousando sobre as duas mãos e as pernas caídas para sua direita. Supõe-se que esta pose tenha sido dirigida pela fotógrafa ou conscientemente assumida pela atriz.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	Aparentemente a câmera posiciona-se a mais de dois metros de altura, em ângulo reto e frontal em relação ao chão sobre o qual a modelo está deitada.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	Essa pose, em combinação com as rosas do fundo e a exposição das pernas de Bette Midler, denota sensualidade.
OLHARES DOS PERSONAGENS	A atriz está olhando diretamente para a objetiva fotográfica.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Na época da realização deste retrato, estava em cartaz um filme protagonizado por Bette Midler chamado <i>The Rose</i> (1979), no qual a atriz interpretava uma cantora de <i>rock</i> . O título do filme significa “a rosa”, em inglês. Daí a referência ao “mar de rosas” pelo qual Midler está envolvida na fotografia.

Tabela 2 – Bette Midler, Nova Iorque, Estados Unidos, 1979

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 3 – ANÁLISE

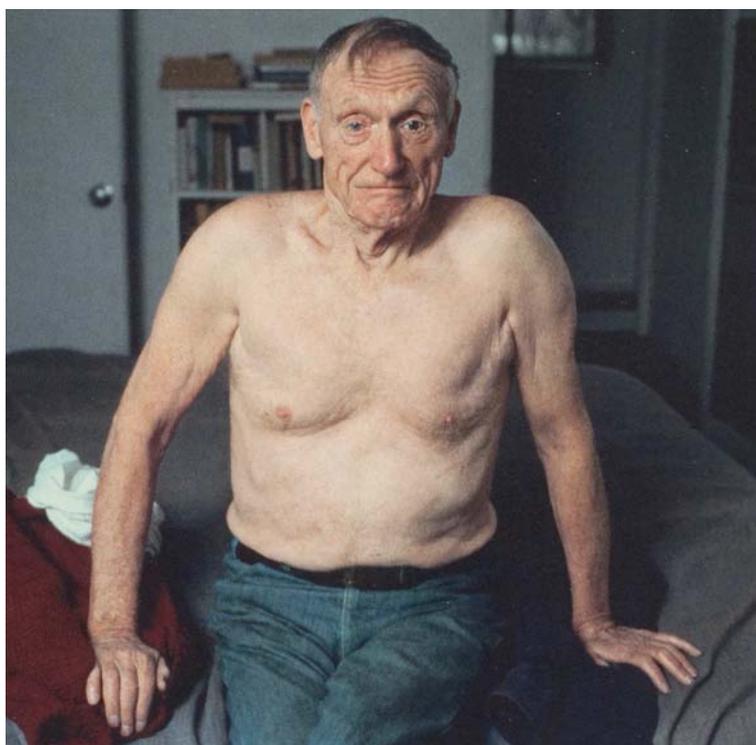


Figura 6 – Robert Penn Warren, Fairfield, Estados Unidos, 1980

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Robert Penn Warren, Fairfield, Estados Unidos, 1980
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Hasselblad 500 C/M
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x6cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Este retrato do poeta Robert Penn Warren foi realizado para fazer parte de uma série de matérias da revista <i>Life</i> sobre poetas norte-americanos, publicada na edição de abril de 1981.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa o poeta Robert Penn Warren sem camisa, sentado sobre uma cama em um cômodo de sua casa.
ESCALA	Robert Penn Warren está enquadrado em plano americano, da cabeça até pouco acima dos joelhos.
FORMA	É possível reconhecer uma forma triangular na colocação de Warren no quadro, composta por suas mãos, situadas nas extremidades horizontais da base do fotograma, e sua cabeça, que está centralizada no terço superior da imagem. O tronco do poeta remete a um retângulo, devido à posição erguida de seus ombros.

NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no primeiro plano da imagem. É possível observar desfoque no segundo plano da fotografia, da extremidade da cama oposta à borda na qual Warren está sentado, até o fundo da imagem.
ILUMINAÇÃO	Aparentemente, o sujeito é iluminado por uma fonte de luz suave, uma vez que os limites da sombra projetada em seu ombro esquerdo são levemente difusos. Considerando o formato da sombra projetada pelo nariz de Warren, pode-se dizer que a fonte de luz está posicionada acima e à esquerda da câmera.
CONTRASTE	Há um nível razoável de contraste na fotografia, dada a diferença de luminosidade refletida entre a pele clara de Warren e o fundo da imagem, pouco atingido pela iluminação. No rosto do poeta, há razoável diferença de iluminação entre o lado direito, mais claro, e o lado esquerdo, no qual se projetam as sombras.
COR	Percebe-se a predominância de tons azulados nessa fotografia, cujas exceções são a blusa vermelha sob a mão direita de Warren e a tonalidade levemente rosada da pele do escritor. As cores da imagem têm saturação média.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é quadrada, na razão de 1:1. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O rosto do sujeito, centro de interesse da imagem, situa-se centralizado no terço superior do quadro.
POSE	Robert Penn Warren encontra-se sentado na beirada de uma cama, com os ombros erguidos. Seu corpo e rosto estão posicionados frontalmente em relação à câmera, em pose aparentemente espontânea.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está aproximadamente na altura dos olhos do sujeito.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	O personagem expressa por meio de sua postura – simplesmente sentado na beirada da cama; prescindindo de artifícios – naturalidade e sinceridade.
OLHARES DOS PERSONAGENS	Robert Penn Warren está olhando diretamente para a objetiva fotográfica, com a testa franzida, denotando certo ar de indiferença à obtenção de seu retrato.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Leibovitz (2008) declara que a concepção desse retrato foi motivada pela temática da obra de Warren naquela época. O poeta, com 75 anos em 1980, escrevia sobre a fragilidade da vida e a consciência da mortalidade. Fotografá-lo sem camisa, despido, era uma referência à paz e ao desapego que a velhice e a proximidade da morte, expressas em seus poemas, supostamente lhe proporcionaram.

Tabela 3 – Robert Penn Warren, Fairfield, Estados Unidos, 1980

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 4 – ANÁLISE



Figura 7 – Yoko Ono e John Lennon, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Yoko Ono e John Lennon, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Hasselblad 500 C/M
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x6cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para a capa da revista <i>Rolling Stone</i> , edição de janeiro de 1981.

NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	Esta fotografia representa a artista Yoko Ono e seu marido, o músico John Lennon deitados no chão de um cômodo. Ono está vestida, tendo seu rosto beijado e abraçado por Lennon, que está nu, em posição fetal.
ESCALA	Considerando o enquadramento do corpo de Yoko Ono, que é mostrado da cabeça até a metade da coxa no retrato, pode-se afirmar que este foi composto em plano americano.
FORMA	É reconhecível a forma de um triângulo cujos pontos correspondem ao joelho, à nádega e ao pé esquerdos de Lennon.
NITIDEZ DA IMAGEM	A distância entre os personagens e o fundo do retrato não é significativa, uma vez que eles estão deitados sobre o chão do cômodo. Aparentemente, há nitidez em todas as áreas da imagem.
ILUMINAÇÃO	Aparentemente, os sujeitos são iluminados por uma fonte de luz suave, que ilumina toda a área do quadro a partir de uma posição próxima da câmera, uma vez que as sombras projetadas pelo pé esquerdo de Lennon e pela região dos seus glúteos são difusas e pouco acentuadas.
CONTRASTE	É verificável a presença de tons claros, médios e escuros na imagem. A pele clara de Lennon é contrastante em relação às roupas bastante escuras de Ono. O carpete que constitui o fundo do retrato possui um tom bege médio e diferencia-se bem da reflexão luminosa mais alta oferecida pelo sofá branco à direita do quadro.
COR	Há predominância de tons beges e amarelados nesta fotografia, verificáveis no carpete, assim como na pele do corpo de Lennon e do rosto de Ono.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é quadrada, na razão de 1:1. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais dos sujeitos.
REGRA DOS TERÇOS	As cabeças dos personagens situam-se entre dois pontos de intersecção das linhas de terços do fotograma.
POSE	Esta é uma pose pré-determinada, na qual Lennon – nu e em posição fetal – abraça e beija a sua esposa, Yoko Ono.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	Aparentemente a câmera posiciona-se a mais de dois metros de altura, em ângulo reto e frontal em relação ao chão sobre o qual os

	personagens estão deitados. John Lennon deita-se com o lado esquerdo do seu rosto e do seu corpo voltados para a câmera. Ono está de frente para a objetiva fotográfica, mas com o rosto em posição de três quartos.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	Esta pose do casal expressa a intimidade entre eles e a postura de Lennon revela a entrega dele à sua esposa, assim como fragilidade, análoga à de um feto.
OLHARES DOS PERSONAGENS	Nenhum dos personagens desta imagem olha diretamente para a objetiva fotográfica. Lennon está beijando Ono de olhos fechados, e o olhar dela está apontado para uma região provavelmente localizada à direita e abaixo da câmera.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	O beijo nesta fotografia faz menção à imagem de capa do álbum <i>Double Fantasy</i> – lançado por Ono e Lennon em novembro de 1980 – na qual o casal está se beijando. O presente retrato foi obtido por Annie Leibovitz em 8 de dezembro de 1980, mesma data do assassinato de John Lennon. Esta imagem ilustrou a capa da edição de janeiro de 1981 da <i>Rolling Stone</i> apenas acompanhada do logotipo da publicação, sem qualquer chamada verbal. Foi eleita, em outubro de 2005, na Conferência Norte-Americana de Revistas, em Porto Rico, “a capa mais importante dos últimos 40 anos ²³ ”. A eleição foi realizada pela Associação Norte-Americana de Editores de Revistas (ASME).

Tabela 4 – Yoko Ono e John Lennon, Nova Iorque, Estados Unidos, 1980

Fonte: O autor, 2010

²³ American Society of Magazine Editors - ASME's Top 40 Magazine Covers of the Last 40 Years. Disponível em: <http://www.magazine.org/asme/top_40_covers/> acesso em: 12 nov. 2010.

➤ RETRATO 5 – ANÁLISE



Figura 8 – Meryl Streep, Nova Iorque, Estados Unidos, 1981

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Meryl Streep, Nova Iorque, Estados Unidos, 1981
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Hasselblad 500 C/M
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x6cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para a capa da revista <i>Rolling Stone</i> , edição de outubro de 1981.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa a atriz Meryl Streep com a face pintada de branco, lábios e maçãs do rosto maquiadas, esticando a pele do seu rosto com as mãos.
ESCALA	O retrato está enquadrado em primeiro plano, o corpo de Streep aparece da cabeça até pouco acima da metade do tronco.

FORMA	É possível constatar uma forma triangular na composição do quadro. Considerando a presença de três pontos referentes ao topo da cabeça da atriz e aos dois cantos inferiores do fotograma, forma-se um triângulo que corresponde aproximadamente à área ocupada pela figura de Streep no retrato.
NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no primeiro plano da imagem. O fundo do retrato é uma parede cinza neutra, lisa, sem qualquer protuberância, que não permite observar nitidez ou desfoque.
ILUMINAÇÃO	Pela observação do desenho da sombra difusa projetada pelo nariz e pelo queixo de Streep, infere-se que a fonte de luz deste retrato é suave e está posicionada acima da câmera, angulada para baixo, apontando diretamente para o rosto da atriz.
CONTRASTE	Apesar da quantidade reduzida de sombras escuras na imagem, esta possui um nível razoável de contraste. A predominância é de tons claros – no branco da camisa e do rosto de Streep – e de tons médios, no cinza do fundo.
COR	Apenas tons amarelados, do cabelo e da pele de Streep, e rosados, nas suas maçãs do rosto e em seus lábios, quebram a neutralidade do branco e do cinza predominantes nesta imagem.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é quadrada, na razão de 1:1. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O centro de interesse da imagem coincide com o centro geométrico do fotograma.
POSE	O sujeito está olhando para a câmera e puxando com as pontas dos dedos dois pontos da pele do rosto: a bochecha direita e o supercílio esquerdo. Além disso, o efeito de movimento aparente nos seus cabelos denota o uso de algum tipo de ventilador durante a sessão de fotos. Tais evidências permitem a suposição de que esta foi uma pose pré-determinada.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está exatamente na altura dos olhos da atriz, em posição frontal.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	A atriz encara a câmera de forma muito direta, e puxa pontos do seu rosto como se, desta maneira, pudesse manifestar diferentes expressões faciais rápida e mecanicamente.
OLHARES DOS PERSONAGENS	Meryl Streep está olhando diretamente para a objetiva fotográfica, com a linha de seu olhar centralizada no quadro. Isso causa a impressão de que ela está “encarando” a fotógrafa ou o espectador.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	De acordo com Leibovitz (2008), Streep estava fatigada com o excesso de atenção que recebia da mídia em 1981, e naquele retrato, não queria representar papel algum, apenas ser uma atriz. A maquiagem branca que cobre o seu rosto, então, remete à pintura facial utilizada por mímicos, representantes de uma forma clássica de performance dramática.

Tabela 5 – Meryl Streep, Nova Iorque, Estados Unidos, 1981

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 6 – ANÁLISE

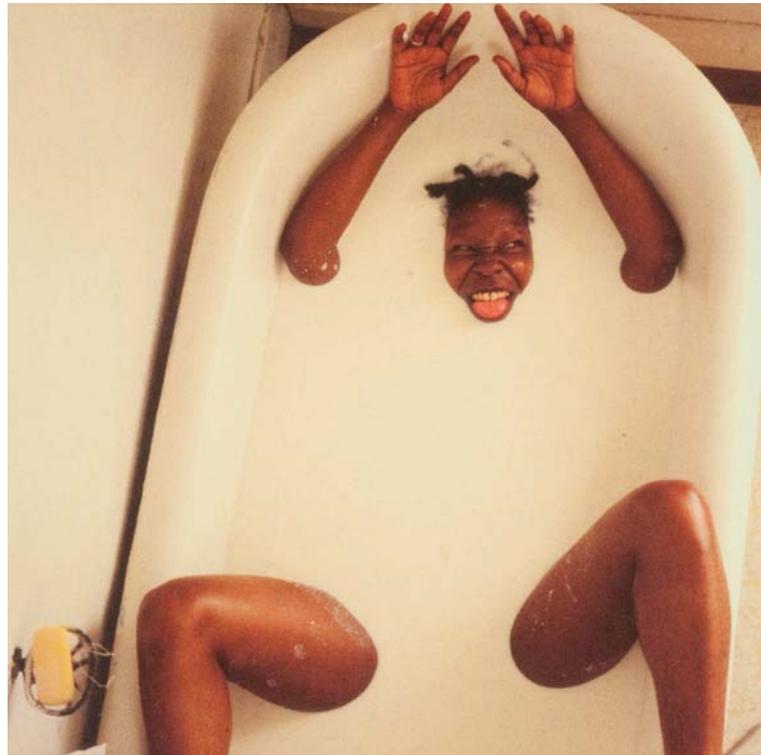


Figura 9 – Whoopi Goldberg, Berkeley, Estados Unidos, 1984

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Whoopi Goldberg, Berkeley, Estados Unidos, 1984
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Hasselblad 500 C/M
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x6cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para página interna da revista <i>Vanity Fair</i> , edição de julho de 1984.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa a atriz Whoopi Goldberg dentro de uma banheira cheia de leite, expressando uma careta e mostrando a língua. Seu corpo está imerso, apenas os braços, as pernas e o rosto estão para fora.
ESCALA	O enquadramento desta fotografia inclui praticamente a totalidade das partes emersas do corpo de Goldberg, com exceção de seus pés.
FORMA	É reconhecível a forma de um triângulo cujos pontos correspondem aos dois cotovelos de Goldberg e ao dedo indicador esquerdo da atriz.

NITIDEZ DA IMAGEM	Aparentemente, há nitidez em todas as áreas da imagem.
ILUMINAÇÃO	É possível que esta cena tenha sido iluminada pela luz natural que penetrava o ambiente pelo lado direito da câmera no momento da obtenção do retrato. A coloração amarelada que foi assumida por elementos naturalmente brancos, como o leite; bem como a suavidade das sombras projetadas pela banheira e pelos braços de Goldberg, aparentam ser resultado de luz solar refletindo na cena através de uma janela. Todavia, existem meios de atingir aparência semelhante utilizando iluminação artificial, portanto, não pode ser descartada a possibilidade de que esta tenha sido a fonte de luz da imagem.
CONTRASTE	Há um acentuado nível de contraste na imagem, determinado pela diferença de reflexão luminosa proporcionada entre a pele negra de Whoopi Goldberg, e a claridade do leite e das paredes brancas.
COR	Verifica-se a penetração geral de amarelo na imagem, evidenciado pelo amarelamento visível no leite, que é naturalmente branco.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é quadrada, na razão de 1:1. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O olho esquerdo de Goldberg situa-se em um dos pontos de intersecção entre as linhas de terços do fotograma.
POSE	O sujeito está deitado em uma banheira repleta de leite, apenas com o rosto, os braços e as pernas emersos. Goldberg está com sua língua à mostra, e expressa uma careta, o que configura uma pose consciente.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	Apresentemente a câmera posiciona-se a mais de dois metros de altura, em ângulo reto e frontal em relação ao fundo da banheira dentro da qual a modelo está deitada. Tanto o rosto, como o corpo de Goldberg, posicionam-se de maneira frontal à objetiva fotográfica.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	A careta expressada pela personagem, com a língua à mostra, transmite zombaria, talvez pela situação na qual ela se encontrava no momento da obtenção do retrato. Tal intenção da parte de Goldberg não há de ser incomum, uma vez que a atriz tem sua carreira orientada na comédia.
OLHARES DOS PERSONAGENS	Whoopi Goldberg tem seu olhar voltado para uma região à esquerda do seu rosto, sem fitar diretamente a câmera.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Esta fotografia faz alusão a um número de comédia que integrava o show de Whoopi Goldberg na Broadway, em Nova Iorque, em 1984, antes de ela protagonizar filmes de longa-metragem. No ato, Goldberg interpretava uma menina de pele negra que pensava ser branca por dentro. A criança tenta ingenuamente livrar-se da negritude banhando-se em água sanitária. O retrato feito por Leibovitz parte do inverso disso, e mostra a comediantes negra, emergindo da matéria branca, o leite que ocupa a banheira.

Tabela 6 – Whoopi Goldberg, Berkeley, Estados Unidos, 1984

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 7 – ANÁLISE

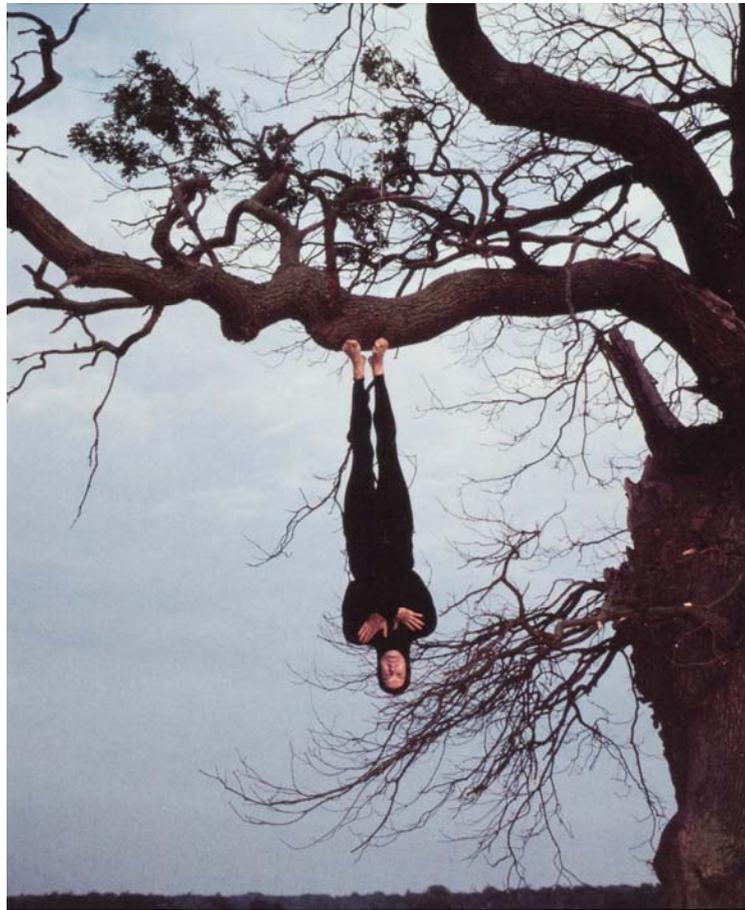


Figura 10 – John Cleese, Londres, Inglaterra, 1990

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	John Cleese, Londres, Inglaterra, 1990
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia publicitária
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Mamiya RZ 67
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x7cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para a campanha publicitária <i>Portraits</i> , da empresa de cartões de crédito <i>American Express</i> , em 1990.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa o comediante inglês John Cleese pendurado de cabeça para baixo no tronco de uma árvore, tal qual um morcego.
ESCALA	O retrato está enquadrado em plano de conjunto, uma vez que estão visíveis o corpo inteiro do personagem e o cenário no qual a cena é ambientada.

FORMA	Não são verificáveis formas triangulares, circulares ou quadradas nesta imagem.
NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no primeiro plano da imagem, composto pela figura de Cleese e pela árvore na qual ele está pendurado. A linha do horizonte, muito próxima à base do quadro, em um plano muito distante da objetiva fotográfica, apresenta sinais de desfoque.
ILUMINAÇÃO	Pela identificação da presença de sombras difusas no lado esquerdo do rosto do sujeito, presume-se que a fonte de luz deste retrato é suave e está à direita da câmera, aproximadamente à altura do umbigo de Cleese.
CONTRASTE	Nesta imagem aparentemente subexposta, predominam os tons escuros, não é verificável a presença de áreas com luzes altas. As regiões mais claras da imagem correspondem à pele do sujeito e à área do céu situada no centro do quadro.
COR	O azul claro do céu ocupa a maior área da composição, seguido do marrom escuro no tronco e nos galhos da árvore. Esta pode ser considerada uma imagem de cores pouco saturadas.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é retangular, na razão de 1:1,16. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O corpo de Cleese, centro de interesse da imagem, está localizado aproximadamente no centro geométrico do quadro.
POSE	O sujeito está pendurado de cabeça para baixo em um galho de árvore, de olhos fechados, com as pernas próximas uma da outra, mãos cruzadas e apoiadas sobre o peito, de forma a imitar um morcego em repouso. Dada a necessidade de utilizar artifícios para colocar o modelo nesta posição, conclui-se que esta é uma pose pré-estabelecida.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está abaixo do nível da cabeça de John Cleese e com uma pequena angulação para cima. O corpo e o rosto do comediante estão em posição frontal em relação à fotógrafa.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	O personagem intencionalmente aparenta estar dormindo.
OLHARES DOS PERSONAGENS	O sujeito, na tentativa de representar um morcego repousando, está de olhos fechados nesta fotografia.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Este retrato realizado para a empresa <i>American Express</i> não utilizou como referência direta qualquer dos trabalhos de Cleese na televisão ou no cinema. De acordo com Leibovitz (2008), a concepção desta fotografia veio de uma vontade pessoal do comediante de ser fotografado pendurado de cabeça para baixo, como um pássaro grande. A retratista teria sugerido a modificação da ideia para um morcego descansando pendurado de ponta-cabeça em um galho de árvore.

Tabela 7 – John Cleese, Londres, Inglaterra, 1990

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 8 – ANÁLISE

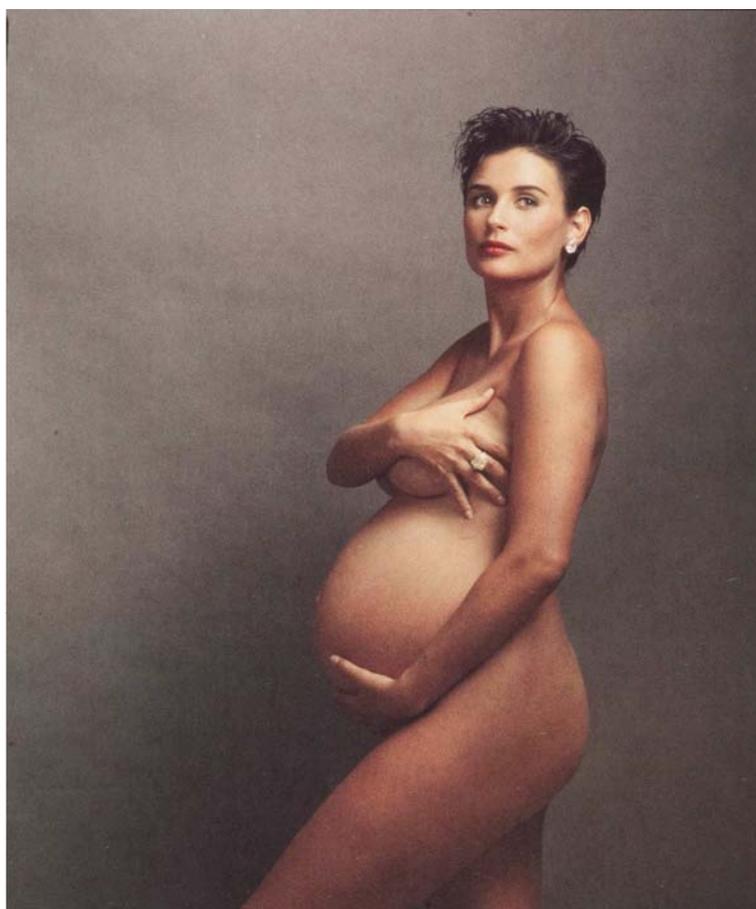


Figura 11 - Demi Moore, Culver City, Estados Unidos, 1991

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Demi Moore, Culver City, Estados Unidos, 1991
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Mamiya RZ 67
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 6x7cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Este retrato da atriz Demi Moore foi realizado para a capa da revista <i>Vanity Fair</i> , edição de agosto de 1991.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa a atriz Demi Moore grávida e nua, contra um fundo cinza neutro, tapando os seios com a mão direita e apoiando a barriga na mão esquerda.
ESCALA	Demi Moore está enquadrada em plano americano, seu corpo é mostrado da cabeça até a altura da coxa.

FORMA	Nesta imagem é reconhecível uma forma circular na barriga robusta da personagem.
NITIDEZ DA IMAGEM	Verifica-se nitidez em todas as áreas da imagem.
ILUMINAÇÃO	A partir da sombra difusa projetada pelo nariz de Moore, é possível inferir que a iluminação da cena é fornecida por uma fonte suave, localizada acima e à direita da câmera, apontada para a atriz.
CONTRASTE	Há um bom nível de contraste neste retrato. As áreas iluminadas da pele clara de Moore contrastam com seus cabelos pretos e com as áreas de sombra da imagem.
COR	O fundo cinza neutro ocupa uma grande área do quadro desta fotografia. A boca de Moore, maquiada com batom vermelho, é o ponto mais saturado da imagem.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é retangular, na razão de 1:1,16. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O rosto de Demi Moore, centro de interesse da imagem, situa-se muito próximo de um dos pontos de intersecção entre as linhas de terços do fotograma.
POSE	Nesta pose consciente, provavelmente dirigida por Annie Leibovitz, Demi Moore está nua, tapando os seios com uma das mãos e apoiando a barriga com a outra. Seu corpo está de lado para a fotógrafa e seu rosto, virado em direção ao seu ombro esquerdo, com o queixo levemente elevado.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera posiciona-se aproximadamente na altura dos ombros da atriz. Demi Moore está com o lado esquerdo de seu corpo voltado para câmera, enquanto o seu rosto está em três quartos.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	Essa pose, em combinação com o batom vermelho nos lábios da atriz, com as jóias cravejadas de diamantes utilizadas por ela, e com a nudez de seu corpo, confere sensualidade e glamour à cena. O queixo levemente erguido de Moore e seu olhar “ao longe”, emprestam a ela um ar elegante.
OLHARES DOS PERSONAGENS	O olhar da atriz está direcionado para aproximadamente a mesma região na qual está situada a fonte de luz, acima e à direita da câmera.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	É possível reconhecer a influência da pintura “O Nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, na pose de Moore neste retrato. A personagem Vênus de Botticelli está nua, tapando um dos seios com a mão direita, e a região genital com a mão esquerda, de maneira semelhante à praticada por Demi Moore na fotografia de Leibovitz. A veiculação deste retrato causou grande polêmica nos Estados Unidos, por publicar na capa de uma revista de variedades a fotografia de uma mulher grávida nua (LEIBOVITZ, 2008). Esta foi a segunda colocada na eleição das “capas mais importantes dos últimos 40 anos”, realizada pela Associação Norte-Americana de Editores de Revistas (ASME), em outubro de 2005.

Tabela 8 - Demi Moore, Culver City, Estados Unidos, 1991

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 9 – ANÁLISE

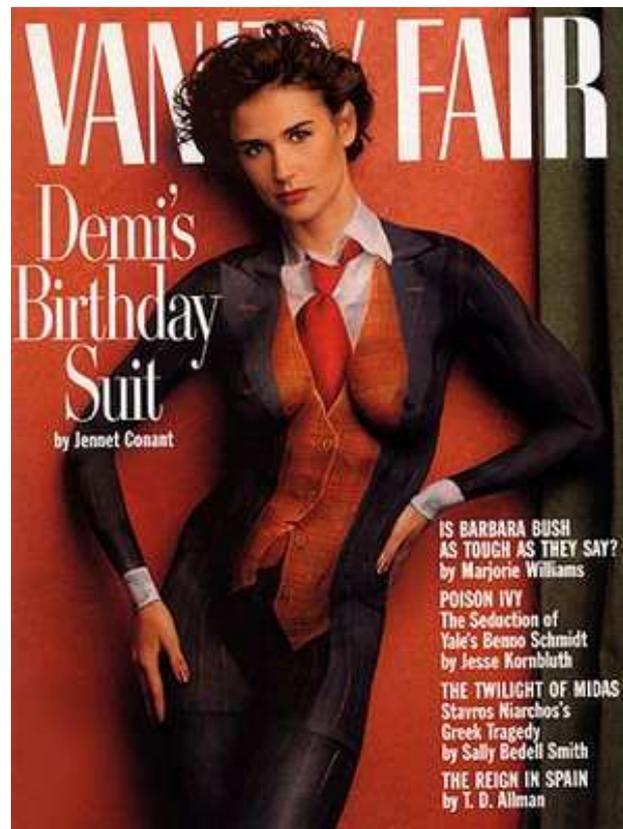


Figura 12 – Demi Moore, West Hollywood, Estados Unidos, 1992

Fonte: SANTOS, 2009²⁴

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Demi Moore, West Hollywood, Estados Unidos, 1992
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido da página da internet: http://instead-of-a-cigarette.com/wp-content/uploads/2008/05/coversvanity_demi0.jpg - acessado em 12/11/2010.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Mamiya RZ 67
SUPORTE	Informação indisponível
OUTRAS INFORMAÇÕES	Este retrato da atriz Demi Moore foi realizado para a capa da revista <i>Vanity Fair</i> , edição de agosto de 1992.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa a atriz Demi Moore seminua, vestindo apenas um tapa-sexo; porém com o corpo coberto pela pintura de um traje

²⁴ SANTOS, Alexandre. **Portfolio: Annie Leibovitz – fotos**. Disponível em: < <http://freakshowbusiness.com/2009/02/21/portfolio-annie-leibovitz/>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

	masculino completo.
ESCALA	Demi Moore está enquadrada em plano americano, seu corpo é mostrado da cabeça até a altura da coxa.
FORMA	É possível reconhecer nesta fotografia formas triangulares (nó da gravata pintada e espaço delimitado entre o tórax e a parte anterior do braço esquerdo de Moore) e circulares (mamilos, seios e botões do colete pintado).
NITIDEZ DA IMAGEM	Verifica-se nitidez na totalidade das áreas da imagem.
ILUMINAÇÃO	A partir da sombra difusa projetada na parede avermelhada, pode-se afirmar que a fonte de iluminação da cena é suave e está localizada à direita da câmera, aproximadamente à altura das orelhas da modelo.
CONTRASTE	Há um bom nível de contraste neste retrato. As áreas de sombra e a maior parte da pintura do terno são bastante escuras, o que é compensado pelas regiões brancas da pintura e pelo tom claro da pele da atriz.
COR	Apesar da predominância de preto na pintura corporal da modelo, a cor alaranjada do fundo do retrato ocupa a maior parte do quadro. Tons vermelhos e alaranjados também são observáveis nos lábios maquiados de Moore, na gravata e no colete pintados. A cortina, no lado direito da imagem, tem coloração verde escura, pouco saturada.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura do fotograma original (em 6x7cm) é retangular, na razão de 1:1,16. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O rosto de Demi Moore está centralizado no terço superior da imagem.
POSE	Esta pose certamente é dirigida, devido à fragilidade da pintura corporal. Demi Moore apóia o peso do seu corpo na perna direita, deslocando o tronco para a esquerda. Esse deslocamento é compensado por uma leve inclinação da cabeça para baixo, em direção ao ombro direito. Ambos os braços estão dobrados ao lado do corpo, a mão esquerda está encostada na lateral da região lombar, e a direita apoiada na parte superior da coxa.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera posiciona-se aproximadamente na altura dos ombros da atriz, em posição frontal ao seu corpo. O rosto de Moore está levemente angulado para a esquerda da fotógrafa.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	A pose sinuosa, o olhar direto, e a quase nudez do corpo pintado de Moore transmitem sensualidade a este retrato.
OLHARES DOS PERSONAGENS	O olhar da atriz aponta diretamente para a câmera.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	É possível reconhecer certa influência da pintura “A Primavera”, de Sandro Boticelli, na pose de Moore neste retrato. A personagem central da pintura de Botticelli é Vênus, que, com exceção das mãos, posiciona seu corpo de maneira muito semelhante à de Demi Moore nesta fotografia. A produção deste retrato foi motivada pelo primeiro aniversário da popular capa da <i>Vanity Fair</i> (edição de agosto de 1991) que exibia Moore nua e grávida.

Tabela 9 – Demi Moore, West Hollywood, Estados Unidos, 1992

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 10 – ANÁLISE

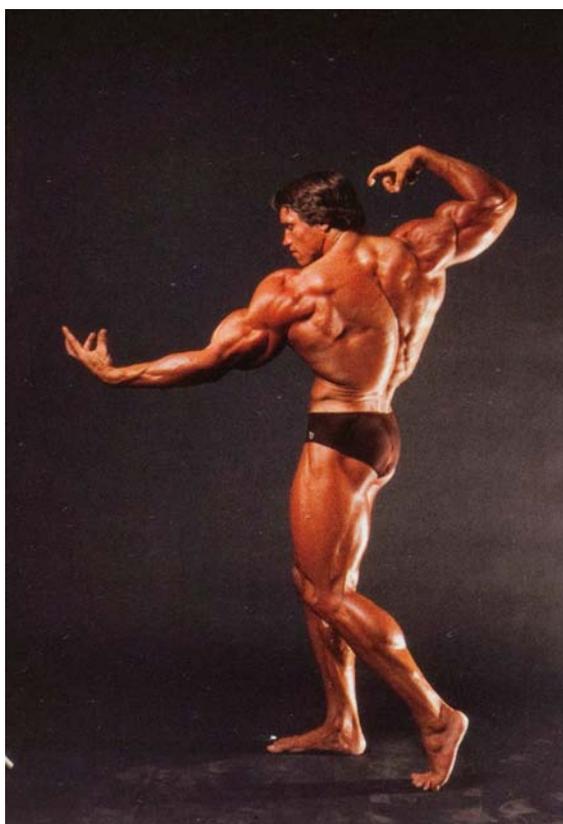


Figura 13 – Arnold Schwarzenegger, Pretória, África do Sul, 1975

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Arnold Schwarzenegger, Pretória, África do Sul, 1975
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Nikon F
SUPORTE	Filme reversível Kodak Ektachrome 64 EPR, fotograma de 35mm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para uma matéria da <i>Rolling Stone</i> a respeito do concurso internacional de fisiculturismo <i>Mr. Olympia</i> , de 1975.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa o fisiculturista austríaco Arnold Schwarzenegger, executando uma de suas poses de competição, trajando apenas uma sunga marrom.
ESCALA	O retrato está enquadrado em plano aberto, o corpo inteiro do personagem é visível.
FORMA	São perceptíveis círculos nos ombros e nos bíceps de ambos os braços de Schwarzenegger, uma forma quadrada, pela colocação de

	sua cabeça, e um triângulo, formado pela união dos pontos das axilas do sujeito com o ponto na base da sua coluna lombar.
NITIDEZ DA IMAGEM	Aparentemente há nitidez em toda a área da imagem.
ILUMINAÇÃO	É possível identificar duas fontes de luz neste retrato. Uma delas é suave. Está localizada à esquerda e a no mínimo um metro acima da câmera, provavelmente mais próxima do sujeito do que da fotógrafa. A segunda fonte, que provoca os reflexos no lado direito do corpo de Schwarzenegger, é dura e deve estar posicionada a pouco mais de dois metros à direita do modelo, no chão, à mesma distância do fundo que o atleta, inclinada para cima de maneira que aponte para a altura das costelas do sujeito.
CONTRASTE	Nesta imagem há considerável diferença de reflexão entre as sombras escuras projetadas pelos volumes do corpo de Schwarzenegger, o fundo que tem cor de chumbo e as áreas de altas luzes que contornam o lado direito da figura do fisiculturista.
COR	O fundo com cor de chumbo ocupa a maior área da composição. A pele do sujeito apresenta tonalidade bronzeada, possivelmente o corpo do modelo está besuntado por óleo, o que acentua esta aparência. O tom castanho do cabelo de Schwarzenegger assemelha-se à cor marrom da sunga que está vestindo.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é retangular, na razão de 1:1,5. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	Nem a cabeça, nem os braços do modelo coincidem com pontos de interseção das linhas de terços do fotograma.
POSE	Esta é uma das poses executadas em competições de fisiculturismo, de modo a valorizar a definição da musculatura. Sem dúvida é uma pose consciente.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está aproximadamente na altura da coxa de Schwarzenegger, com leve angulação para cima. O modelo está com o lado esquerdo do corpo e do rosto virados para a fotógrafa.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	O personagem posa de maneira a valorizar a definição e as formas da musculatura de seu corpo.
OLHARES DOS PERSONAGENS	O olhar de Arnold Schwarzenegger está apontado para baixo, provavelmente para a região anterior do seu braço esquerdo.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	A postura do modelo remete à exaltação das formas do corpo humano representado nas esculturas gregas clássicas, primeiras referências para a prática do fisiculturismo ²⁵ . Este retrato foi obtido em 1975, durante a competição internacional de fisiculturismo Mr. Olympia, na África do Sul, edição na qual Schwarzenegger conquistaria esse título pela sexta vez consecutiva. Até então, sua participação no cinema resumia-se a duas produções (creditado como “Arnold Strong”, em O Guarda-Costas, e não creditado em O Perigoso Adeus) e a popularidade de seu nome era restrita ao meio do fisiculturismo.

Tabela 10 – Arnold Schwarzenegger, Pretória, África do Sul, 1975

Fonte: O autor, 2010

²⁵ *The Grecian Ideal*, ou “o ideal gregiano”, em inglês: <<http://www.bodybuilding.com/fun/drobson207.htm>>, acessado em 14/11/2010.

➤ RETRATO 11 – ANÁLISE

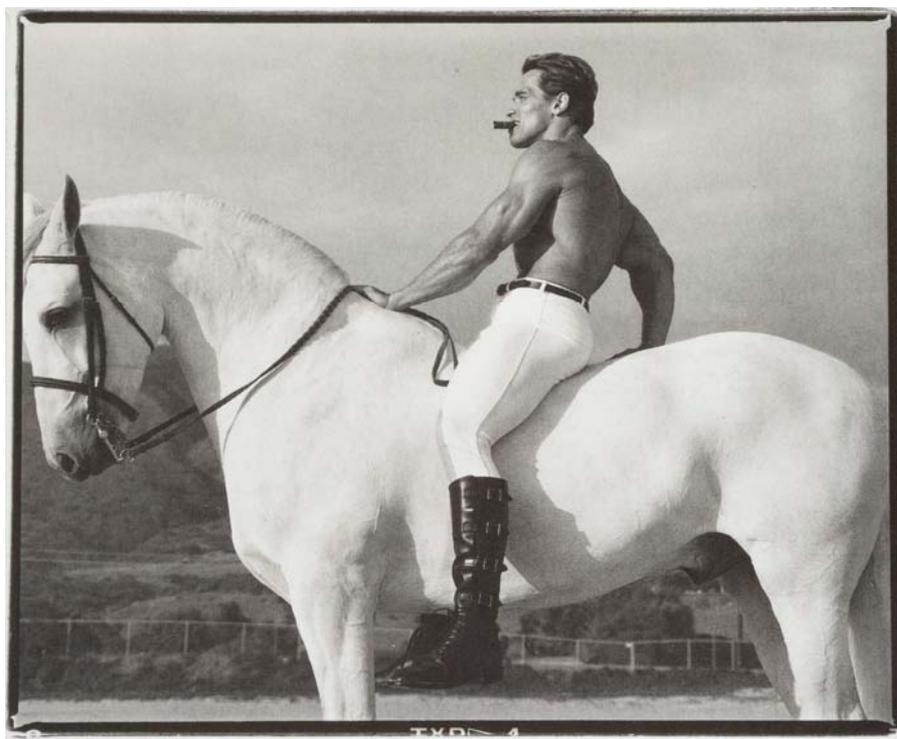


Figura 14 – Arnold Schwarzenegger, Malibu, Estados Unidos, 1988

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Arnold Schwarzenegger, Malibu, Estados Unidos, 1988
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Preto e branco
CÂMERA	Mamiya RZ 67
SUPORTE	Filme negativo Kodak Tri-X 320, fotograma de 6x7cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para a revista <i>Vanity Fair</i> , matéria publicada apenas na edição de junho de 1990.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa o então ator Arnold Schwarzenegger montado sobre um cavalo branco, com um charuto na boca, sem camisa, vestindo calças e botas de equitação.
ESCALA	O retrato está enquadrado em plano aberto, o corpo do personagem é visível dos pés à cabeça.
FORMA	Podem-se identificar duas formas triangulares na imagem. Uma delas é formada pelo espaço entre as rédeas e a articulação da cabeça com o pescoço do cavalo. A outra é formada por três pontos correspondentes ao topo da cabeça de Schwarzenegger, a sua mão esquerda e a sua mão direita.

NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no primeiro plano da imagem, tanto na figura de Schwarzenegger como na do cavalo. A vegetação presente no fundo do retrato, aparentemente a metros de distância do sujeito, apresenta sinais de desfoque.
ILUMINAÇÃO	Possivelmente esta fotografia foi iluminada por luz natural, em um horário no qual a posição do sol estivesse relativamente “baixa”. A fonte de luz está localizada no lado esquerdo da câmera fotográfica e é dura, como se verifica na boa definição dos contornos das sombras projetadas pela orelha do cavalo e pela perna esquerda de Schwarzenegger.
CONTRASTE	A imagem é bastante contrastada, o branco do pêlo do cavalo e da calça do modelo ocupa uma grande área do fotograma. Esses elementos contrastam com os tons pretos nas rédeas do cavalo, no cabelo, na bota e no cinto de Schwarzenegger. As tonalidades de sua pele e do charuto em sua boca também diferem muito do nível de reflexão luminosa das altas luzes deste retrato.
COR	Uma vez que este é um retrato em preto e branco, sua representação dá-se apenas em tons de cinza.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é retangular, na razão de 1:1,16. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O rosto e a parte superior do tórax de Schwarzenegger estão levemente deslocados para a direita em relação ao centro do terço superior do fotograma.
POSE	Schwarzenegger está montado sobre o cavalo, segurando as rédeas à frente do corpo com a mão esquerda, enquanto a mão direita está atrás do corpo, apoiada no lombo do animal. Aparentemente as patas do cavalo estão esticadas, o que indica que ele está parado, embora o ator posicione-se como se estivesse cavalgando. Assim se supõe que esta cena teria sido dirigida pela fotógrafa.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está aproximadamente na altura do joelho de Schwarzenegger, frontal ao perfil esquerdo do sujeito.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	A postura do personagem sobre o cavalo denota o domínio dele em relação ao animal. A expressão no rosto de Schwarzenegger transmite determinação, autoconfiança, ar de superioridade.
OLHARES DOS PERSONAGENS	O olhar de Arnold Schwarzenegger está direcionado para a sua frente, aparentemente a um ponto distante, ao longe.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Originalmente, este retrato foi obtido para o <i>Vanity Fair Hall Of Fame</i> de 1988. A esta altura, Schwarzenegger já havia abandonado o fisiculturismo e protagonizado alguns filmes de Hollywood (principalmente <i>Conan, o Bárbaro</i> , de 1982, e <i>O Exterminador do Futuro</i> , de 1984). Sua carreira de ator de cinema estava consolidada. Fotografado na praia de Malibu, montado em seu cavalo branco, para uma revista de celebridades, Schwarzenegger é mostrado como um “astro” de cinema, realidade muito distinta da vivenciada por ele enquanto fisiculturista.

Tabela 11 – Arnold Schwarzenegger, Malibu, Estados Unidos, 1988

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 12 – ANÁLISE

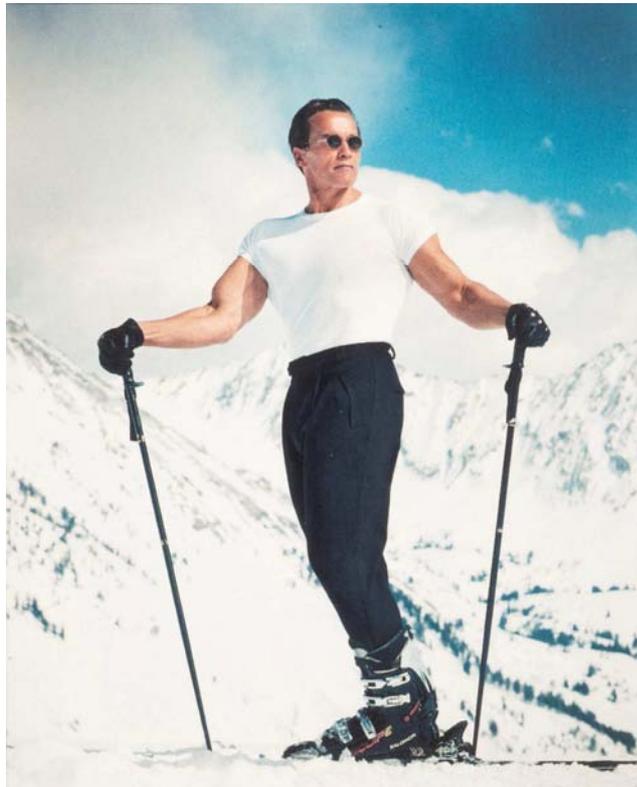


Figura 15 – Arnold Schwarzenegger, Sun Valley, Estados Unidos, 1997

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Arnold Schwarzenegger, Sun Valley, Estados Unidos, 1997
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia editorial
P & B / COR	Cor
CÂMERA	Mamiya RZ 67
SUPORTE	Filme negativo Kodak Vericolor III, fotograma de 6x7cm
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato realizado para a capa da revista <i>Vanity Fair</i> , edição de junho de 1997.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa o ator Arnold Schwarzenegger, provido de equipamento para esquisar, em um cenário nevado.
ESCALA	O retrato está enquadrado em plano aberto, o corpo do personagem é visível dos pés à cabeça.
FORMA	Observam-se duas formas circulares nas lentes dos óculos de sol do modelo. Também se pode formar um triângulo com os pontos correspondentes ao topo da cabeça e às duas mãos de Schwarzenegger.

NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no primeiro plano da imagem, no sujeito. O fundo do retrato apresenta desfoque, tanto nas formações de relevo nevadas, quanto nas nuvens do céu.
ILUMINAÇÃO	Possivelmente esta fotografia foi iluminada por luz natural, em um horário no qual a posição do sol estivesse “alta”. A fonte de luz está localizada no lado direito da câmera fotográfica e é dura, como se verifica na boa definição do contorno da sombra projetada pela cabeça do sujeito em seu ombro direito. Também é provável que tenha sido usada uma segunda fonte de luz para diminuir a escuridão das áreas de sombra no lado direito do rosto de Schwarzenegger (uma vez que esta é pouco intensa) ou que a iluminação solar tenha sido refletida em direção a este ponto por um rebatedor.
CONTRASTE	A imagem é bastante contrastada, uma vez que nela predominam elementos brancos e pretos. Os únicos tons médios presentes correspondem à pele de Schwarzenegger e ao céu azul.
COR	A cor nesta imagem está restrita ao azul saturado do céu e à pele ligeiramente bronzada do sujeito. Em geral, esta fotografia parece estar levemente azulada, pois nota-se a presença de azul na camisa branca de Schwarzenegger, na área sombreada do seu ombro direito.
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é retangular, na razão de 1:1,16. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular pela ausência de distorção nas proporções corporais do sujeito.
REGRA DOS TERÇOS	O rosto do sujeito está centralizado no terço superior do retrato.
POSE	Schwarzenegger está de pé, com o peito estufado, braços abertos e mãos apoiadas em uma haste cada uma. Sua pose sugere que estivesse pronto para esqui. As pernas do ator estão viradas para a esquerda da câmera, enquanto a parte superior do seu corpo volta-se para o lado oposto.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera aparenta estar próxima do chão, inclinada para cima, apontando para o centro do tórax do sujeito. O rosto de Arnold Schwarzenegger está em três quartos em relação à objetiva fotográfica.
ATITUDE DOS PERSONAGENS	A postura do personagem é imponente, este aparenta estar no topo de uma montanha, satisfeito, realizado.
OLHARES DOS PERSONAGENS	Apesar do uso de óculos escuros, infere-se, pela posição do rosto, que o olhar do sujeito está direcionado a um ponto distante, à sua esquerda.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Este retrato foi obtido na estação de esqui de Sun Valley, nos Estados Unidos, onde na época, Schwarzenegger possuía uma casa. Em 1997, o ator já havia iniciado algumas atividades na política norte-americana: participou da campanha presidencial de George W. H. Bush, em 1988 ²⁶ , e atuou como chefe do “Conselho Presidencial de Aptidão Física e Desporto ²⁷ ”, entre 1990 e 1993. Leibovitz

²⁶ Extraído de: SCHWARZENEGGER. **Time Of His Life**. Disponível em: <<http://www.schwarzenegger.com/en/life/hislife/timeline/timeline.html>>, Acesso em: 13 nov. 2010.

²⁷ Em inglês, o órgão chama-se *President's Council on Physical Fitness and Sports*.

	(2008), afirma que esta fotografia remete à obra da fotógrafa alemã Leni Riefenstahl ²⁸ , uma vez que Schwarzenegger é austríaco e sua carreira foi construída, em diferentes áreas, inclusive na política, pela força de vontade (em 2003, o ator seria eleito governador da Califórnia pelo Partido Republicano). Além disso, a figura do sujeito, devido à altura baixa da câmera, está engrandecida, com aparência heróica, tal qual a dos atletas no documentário <i>Olympia</i> (1938), de Riefenstahl.
--	--

Tabela 12 – Arnold Schwarzenegger, Sun Valley, Estados Unidos, 1997

Fonte: O autor, 2010

➤ RETRATO 13 – ANÁLISE



Figura 16 – Rainha Elizabeth II do Reino Unido, Londres, Inglaterra, 2007

Fonte: LEIBOVITZ, 2008

NÍVEL CONTEXTUAL	
TÍTULO	Elizabeth II do Reino Unido, Londres, Inglaterra, 2007
PROCEDÊNCIA DA IMAGEM	Reproduzido do livro <i>Annie Leibovitz At Work</i> , Random House, Nova Iorque, 2008.
GÊNERO 1	Retrato
GÊNERO 2	Fotografia Oficial

²⁸ Fotógrafa e cineasta alemã cujo trabalho de maior notoriedade foi o documentário *O Triunfo da Vontade*, de 1934, sobre uma convenção do Partido Nazista ocorrida na cidade de Nuremberg. Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>>, acessado em 13/11/2010.

P & B / COR	Cor
CÂMERA	Canon EOS 1D Mark II
SUPORTE	Fotografia digital, dois arquivos RAW de 8.2 megapixels cada
OUTRAS INFORMAÇÕES	Retrato oficial da Rainha Elizabeth II do Reino Unido, realizado em função da sua visita oficial aos Estados Unidos, em decorrência da comemoração do aniversário de 400 anos da fundação da cidade de Jamestown, primeiro assentamento permanente britânico no continente americano.
NÍVEL MORFOLÓGICO	
DESCRIÇÃO DO MOTIVO FOTOGRÁFICO	A imagem representa a Rainha Elizabeth II em pé, ambientada em um jardim e vestindo uma capa de almirante.
ESCALA	Pode-se dizer que o retrato está enquadrado em plano aberto, uma vez que, mesmo coberto pela capa, o corpo da personagem parece totalmente inserido no fotograma.
FORMA	Pode ser identificada uma forma triangular formada por três pontos correspondentes ao topo da cabeça da Rainha e aos encontros das laterais da sua capa com o limite inferior do quadro fotográfico.
NITIDEZ DA IMAGEM	Há nitidez no primeiro plano da imagem, no sujeito. O jardim no fundo do retrato apresenta sutil desfoque.
ILUMINAÇÃO	Conforme afirma Leibovitz (2008), este retrato é composto de duas obtenções fotográficas distintas unidas digitalmente: uma para a figura da Rainha Elizabeth II, posta contra um fundo cinza neutro, e outra apenas para o jardim arborizado que ambienta a modelo na imagem. As sombras difusas no lado esquerdo do rosto da personagem levam a crer que a fonte de luz que a atinge é suave e está à esquerda e a pouco mais de dois metros de altura.
CONTRASTE	A imagem é bastante contrastada, os tons escuros aproximam-se do preto e diferem bem das áreas de luzes altas, como a região iluminada do rosto da rainha, seus cabelos brancos e a zona do céu que não está coberta por nuvens.
COR	A cor nesta imagem caracteriza-se pela predominância de tons marrons pouco saturados no segundo plano do retrato, que ocupa a maior área do quadro. Uma vez que a figura da Rainha foi ambientada digitalmente, sua imagem também está pouco saturada (basta observar o azul marinho da capa de almirante, que, com saturação diminuída, assemelha-se ao preto).
NÍVEL COMPOSITIVO	
PROPORÇÃO	A proporção entre altura e largura da imagem é retangular, na razão de 1:1,5. Não é verificável o uso deliberado de objetiva fotográfica grande angular na obtenção da fotografia do sujeito, pela ausência de distorção em suas proporções corporais.
REGRA DOS TERÇOS	O sujeito encontra-se levemente à esquerda do centro horizontal do quadro, e seu rosto está no limite entre o terço médio vertical e o terço superior da imagem.
POSE	A Rainha Elizabeth II está em pé e tem seu corpo coberto por uma capa de almirante que não dificulta outras conclusões acerca de sua pose. Este é um retrato oficial, portanto, posado conscientemente.
NÍVEL INTERPRETATIVO	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera aparenta estar a menos de um metro do chão, inclinada para cima, apontando para o centro do tórax do sujeito. O corpo de Elizabeth II está virado aproximadamente 45 graus para a esquerda da objetiva fotográfica, porém seu rosto está em posição frontal.

ATITUDE DOS PERSONAGENS	A postura da personagem transmite muito sutilmente certa simpatia, seu sorriso aparenta estar um tanto contido.
OLHARES DOS PERSONAGENS	O olhar do sujeito dirige-se diretamente para a objetiva fotográfica.
RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	Esta imagem faz alusão à obra do fotógrafo britânico Cecil Beaton, que produziu diversos retratos da família real entre as décadas de 1930 e 1970, entre eles um no qual Elizabeth II, em 1968, vestia uma capa de almirante azul marinho muito semelhante à utilizada na fotografia obtida por Leibovitz.

Tabela 13 – Rainha Elizabeth II do Reino Unido, Londres, Inglaterra, 2007

Fonte: O autor, 2010

4.2 ADAPTAÇÕES DO PROCESSO E CARACTERÍSTICAS RECORRENTES

A partir da análise dos 13 retratos que constituem o corpus desta pesquisa, são reconhecíveis aspectos predominantes na composição e na concepção das fotografias. Também é possível identificar modificações de caráter técnico ocorridas ao longo dos anos, relacionadas ao tipo de câmera utilizada na obtenção das imagens e que será explicitado mais adiante.

O item “ponto de vista físico”, considerado nas análises dos retratos de Leibovitz presentes nesse trabalho, apontou a ocorrência apenas de posicionamentos de câmera à altura dos olhos dos sujeitos, ou abaixo da cabeça destes, com angulação da objetiva fotográfica para cima. Não foi verificado o uso do recurso de composição fotográfica, conhecido como *plongée* (“mergulho”, em francês), no qual a câmera é posicionada em altura superior à do sujeito e angulada para baixo, em direção a ele. A utilização do *plongée* provoca uma sensação de diminuição do personagem em relação ao espectador, que o enxerga “de cima”. Segundo Menandro Ramos (2006)²⁹, essa posição de câmera, na qual o olho está colocado acima do fotografado, pode criar significados hierárquicos de inferioridade do sujeito em relação a quem o vê. Da mesma maneira, a posição de câmera oposta, abaixo da altura do olhar do personagem, inclinada para cima, pode conferir superioridade ao modelo, engrandecê-lo. É possível que a não utilização do *plongée* por Annie Leibovitz esteja associada à função de exaltação das celebridades exercida por seus retratos, nos quais não seria conveniente uma representação inferiorizada dos sujeitos.

A regra dos terços foi “obedecida” apenas em três das treze fotografias examinadas.

²⁹ RAMOS, Menandro. (2006). **Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico**. <<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/03.html?ppal=3.html>>, Acesso em: 16 nov. 2010.

Nos outros dez retratos, o centro de interesse da imagem foi disposto em regiões não coincidentes com os pontos de intersecção das linhas de terços do fotograma. Em compensação, é observável na composição da maioria das imagens analisadas a presença de formas triangulares. Onze dos treze retratos apresentaram elementos remetentes a triângulos, que para Michael Freeman (2007), são as formas mais úteis na composição fotográfica. Por necessitarem de apenas três pontos, são de simples construção e reconhecimento, com o menor número de lados. São as mais básicas das formas geométricas. Os triângulos podem conferir tanto dinamismo à imagem, pelas suas diagonais e cantos, quanto estabilidade nos casos em que um dos seus lados é uma linha de base.

Em termos de concepção das imagens, mostrou-se recorrente o uso de referências a obras fotográficas, literárias, pictóricas, esculturais, cinematográficas ou televisivas. Este tipo de recurso pode auxiliar na aproximação do fotógrafo com o sujeito durante o processo de obtenção do retrato, como ocorreu, de acordo com Leibovitz (2008), durante a sessão de retratos da Rainha Elizabeth II (Figura 16). Nessa ocasião, a fotógrafa fez menção à obra fotográfica de Cecil Beaton (retratista oficial da família real britânica entre as décadas de 1930 e 1970) para criar um ambiente confortável à modelo. A utilização de referências diretamente ligadas aos sujeitos na criação de retratos, também possibilita a constituição de imagens que não apenas representam as figuras dos retratados, mas proporcionam relações visuais dessas figuras com peculiaridades dos personagens, sejam ligadas a feitos profissionais ou a acontecimentos de âmbito pessoal.

Também se verifica, após análise, o amplo emprego de iluminação suave nos retratos de Annie Leibovitz. Com exceção da fotografia de Arnold Schwarzenegger sobre o cavalo, em 1988 (Figura 14), a totalidade das imagens aqui analisadas aparenta ter sido iluminada por fontes difusas de luz. A luz suave enaltece a maioria das faces, pois gera sombras difusas, pouco marcadas, sem destacar eventuais imperfeições ou texturas acentuadas da pele do sujeito³⁰.

Nota-se, ao percorrer as tabelas, a utilização de diferentes modelos de câmera por Annie Leibovitz ao longo dos anos. O retrato mais antigo do corpus desta pesquisa é o de Arnold Schwarzenegger na África do Sul, em 1975 (Figura 13). Essa imagem foi obtida com uma “Nikon F”, câmera de 35 mm, que produz um fotograma retangular compatível às proporções da revista *Rolling Stone* na época. As imagens analisadas nesta pesquisa que datam entre 1979 e 1984 – tempo no qual a *Rolling Stone* já era impressa em formato mais

³⁰ LIGHTING. Disponível em: <http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/US_plugins_acrobat_en_motion_newsletters_filmEss_16_Lighting.pdf>, Acesso em: 17 nov. 2010.

próximo ao de um quadrado – foram todas obtidas com uma câmera de médio formato “Hasselblad 500 C/M”, a qual gera fotogramas de 6x6cm. Observa-se nas fotografias realizadas entre 1988 e 1997 (após a integração de Leibovitz à equipe da *Vanity Fair*) a adoção do modelo “Mamiya RZ67”, do qual resultam fotogramas de 6x7cm, retangulares, de maior definição que os formatos já citados e com razão entre as medidas da largura e da altura assemelhada às das páginas da publicação. Finalmente, o retrato oficial da Rainha Elizabeth II foi obtido em 2007 por uma câmera digital “Canon EOS 1D Mark II”. Uma vez que já era prevista a pós-produção do retrato em programas de computador, o registro da fotografia em arquivo digital tornaria o processo mais ágil e diminuiria custos. Essas mudanças de equipamento e formato fotográfico no trabalho de Leibovitz sublinham a importância do fotógrafo considerar, no momento da obtenção, os meios de veiculação e os processos aos quais serão submetidos os seus retratos fotográficos. As trocas de câmeras efetuadas ao longo da carreira de Leibovitz foram orientadas por estes critérios, em função das necessidades das publicações às quais suas imagens estariam destinadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de elucidar os meios utilizados por Annie Leibovitz na criação de seus retratos, que possam conferir relevância e singularidade a sua obra, este trabalho investigou particularidades da sua carreira e do seu ofício, o retrato de celebridades. Para compreender como e em que contexto foi construído o seu olhar de retratista, foi retomada a trajetória fotográfica de Leibovitz, com a descrição de fases que pudessem ter modificado os rumos do seu trabalho. No sentido de auxiliar a análise das obras da fotógrafa, com ênfase nos processos de criação dos seus retratos, também foram caracterizadas facetas do processo de criação e da história do retrato fotográfico, além de sua relação com as celebridades. Imagens selecionadas da obra de Leibovitz foram submetidas à análise, na tentativa de identificar características técnicas específicas aparentes em seus trabalhos.

A carreira fotográfica de Annie Leibovitz percorreu diferentes modalidades, desde o fotojornalismo documental, até os retratos pré-arranjados de personalidades famosas e campanhas publicitárias, continuamente, ao longo de quarenta anos. Dentre essas categorias, a fotografia de celebridades, que desempenha papel de destaque no mercado contemporâneo de periódicos, correspondeu à parcela mais extensa da obra de Leibovitz (ou com maior visibilidade). A análise dessa trajetória, bem como de algumas imagens produzidas ao longo dela, permitiu que fossem observados fatores possivelmente ligados ao sucesso da fotógrafa.

O contexto de manifestações da contracultura na Califórnia ao final da década de 1960 no qual surgiu a revista *Rolling Stone* configurou o ambiente no qual Annie Leibovitz começaria a fotografar profissionalmente. A carreira da fotógrafa, (e o espaço de divulgação de seu trabalho) desenvolveu-se juntamente com o crescimento da revista, que hoje conta com mais de mil edições e circulação de 1,4 milhões de exemplares³¹. Leibovitz fotografou em variados formatos e linguagens de acordo com as demandas da publicação. O contexto editorial da *Rolling Stone*, intensamente associado à juventude, foi favorável à experimentação e permitiu a proximidade da fotógrafa com as celebridades até pontos de total imersão no universo dos sujeitos, como na cobertura da turnê da banda *The Rolling Stones*, ou, de modo mais sutil, nas visitas à casa do músico John Lennon.

Ao deixar a *Rolling Stone* e tornar-se colaboradora da *Vanity Fair*, Leibovitz teve uma alteração no direcionamento do seu trabalho, agora explicitamente voltado para a exaltação do

³¹ Audit Bureau of Circulations. <http://www.srds.com/mediakits/rollingstone/RS_PS_0609.pdf> Acesso em: 26 nov. 2010.

glamour e das celebridades, de modo mais formal. Tal função é valorosa nas operações da mídia vinculada ao entretenimento e traz consigo não apenas a promoção do personagem retratado, mas também do autor da fotografia. Ao realizar retratos conceituais dos famosos, incluindo nas imagens referências visuais, baseadas em pesquisa, a obras de arte e a peculiaridades pessoais ou profissionais dos sujeitos, de maneira reconhecível aos espectadores, Leibovitz agregou uma característica singular ao seu trabalho. Percebeu-se, com a análise de parte de sua obra, a inclinação da fotógrafa em permitir o estabelecimento de relações intertextuais simples àqueles que observam suas fotografias – de forma a criar pequenas narrativas visuais – a obter imagens restritas a um rebuscamento técnico, que apenas representassem as figuras dos sujeitos. Assim, Leibovitz engrandece e aproxima seus modelos do público, que, conforme perspectivas teóricas apresentadas neste trabalho busca autoidentificação nesses personagens.

No que diz respeito à receptividade de Leibovitz às modificações na sua carreira, um aspecto a ser ressaltado é a influência de mentoras, profissionais mais experientes, em diferentes momentos de sua trajetória. A pesquisa de informações sobre os sujeitos, que serviria de base para os retratos conceituais, foi estimulada pela diretora de arte Bea Feitler, que, além disso, convidou a fotógrafa a colaborar com a *Vanity Fair*. Ruth Ansel, também diretora de arte, convenceu Leibovitz a diversificar sua atuação com campanhas publicitárias, e finalmente, a ensaísta Susan Sontag provocou uma breve volta da fotógrafa ao fotojornalismo documental na cobertura da Guerra da Bósnia.

Observa-se, então, que a dedicação de Annie Leibovitz em atender as demandas fotográficas dos ambientes editoriais com os quais colaborava lhe garantiu espaço para a publicação de seus retratos. Proporcionou ainda oportunidades de associar seu nome a personalidades muito conhecidas e admiradas pelo público, bem como a periódicos de alta circulação. Orientada sobre as potencialidades do meio – a mídia de celebridades – a fotógrafa pôde criar imagens a serviço dele e baseada nele, desenvolver um estilo próprio. Uma vez que sujeitos consagrados publicamente, sobretudo por atividades culturais, permitem mais facilmente o estabelecimento de relações reconhecíveis a um grande número de espectadores, retratos conceituais com personagens como esses talvez expressassem sentido mais óbvio.

O exame da obra de Leibovitz sob uma perspectiva compositiva, conforme o modelo proposto por Felici (2004), revelou aspectos comuns à maioria dos retratos observados, como a ausência de *plongée*, o emprego de formas triangulares e a predominância de iluminação suave. O apontamento dessas características a partir do instrumento de análise aplicado mostrou-se menos eficaz para a compreensão processo de criação utilizado pela fotógrafa,

comparativamente ao que se pôde observar por meio da retomada histórico-biográfica a respeito dela e pela revisão da principal modalidade fotográfica que pratica. A afirmação de Annie Leibovitz como profissional de fotografia e de seu estilo fotográfico parece mais explicável ao atentarmos para o tipo de sujeitos que ela fotografou (celebridades, figuras de destaque), para suas relações pessoais e para os meios de circulação de suas fotografias (periódicos de grande tiragem), do que para suas preferências técnicas, que não necessariamente a diferenciam da maioria dos retratistas fotográficos.

Espera-se que esta monografia tenha utilidade para aqueles que buscam dedicar sua atividade profissional ao retrato fotográfico e para aqueles que têm esta prática apenas como motivo de curiosidade. Tendo como objeto de estudo o trabalho de uma das profissionais de maior renome no mercado atual da fotografia editorial, esta pesquisa sublinha a importância do fotógrafo atentar para os meios nos quais suas imagens serão divulgadas, de modo a utilizá-los com efetividade para a sua afirmação profissional e como espaço de expressão.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A câmera**. Tradução de Alexandre Roberto de Carvalho. São Paulo: Senac, 2000.

ALLMUSIC. **The Beatles**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/p3644>> Acesso: 14 out. 2010

AMAR, Jean-Pierre. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

American Society of Magazine Editors - ASME's Top 40 Magazine Covers of the Last 40 Years. Disponível em: <http://www.magazine.org/asme/top_40_covers/> acesso em: 12 nov. 2010

ANALISISFOTOGRAFIA. **Descripción Del Proyecto**. Disponível em: <[http://www.analisisfotografia .uji.es/root2/intr.html](http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr.html)>, acesso em: 08 nov. 2010.

ANDERSON, Susan Heller. Chronicle. In: **The New York Times**, 11 jul. 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/07/11/style/chronicle-317491.html>> Acesso: 02 nov. 2009

Audit Bureau of Circulations. <http://www.srds.com/mediakits/rollingstone/RS_PS_0609.pdf>, acesso em: 26 nov. 2010.

AUDIT BUREAU OF CIRCULATIONS. **Rolling Stone**: Paid and verified magazine publisher's statement. Disponível em: <http://www.srds.com/mediakits/rollingstone/RS_PS_0609.pdf> Acesso: 26 nov. 2010

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CIPINUIK, Alberto. **O retrato como moldura simbólica da individualidade brasileira**. Disponível em: <<http://www.rizoma.ufsc.br/pdfs/247-of2a-st2.pdf>> Acesso: 7 nov. 2010

CLIO 2010. **About**. Disponível em: <<http://www.clioawards.com/about/>> acesso em: 22 out. 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais - uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FELICI, Javier Marzal. **Metodología de análisis de la fotografía**. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/METODOLOGIA%20ANALISIS%20FOTO%2023-11-2007.pdf>> Acesso: 08 nov. 2010.

FRANK, Robert. **The Americans**. Nova Iorque: Scalo, 1994.

FREIRE FILHO, João. **A Sociedade do Espetáculo Revisitada**. Disponível em: <[http://espetaculomediado.webs.com/jfreire2_\(sociedade_espetaculo_revisitada\).pdf](http://espetaculomediado.webs.com/jfreire2_(sociedade_espetaculo_revisitada).pdf)> Acesso: 20 nov. 2010.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

GILBERT, Jeremy. Small Faces: the tyranny of celebrity in post-Oedipal culture, In: *Mediactive*, n. 2, dez. 2003. Disponível em <<http://www.lwbooks.co.uk/journals/mediactive/archive/Mediactive2.pdf>> Acesso: 20 nov. 2010

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. **Salvação e Contemporaneidade: Sedução, Media e Tecnologia**. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, 2001, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, ESCOLA DE COMUNICAÇÃO.

GRECCO, Michael. **Lighting And The Dramatic Portrait: The Art Of Celebrity And Editorial Photograh**y. Nova Iorque: Amphoto Books, 2006.

HALSMAN, Philippe. O retrato psicológico. In: CASTANHO, Dieno (Org.). **Tudo Sobre o Retrato**. São Paulo: Íris, 1967.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia - guia completo para todos os formatos**. Tradução de Assef Nagib Kfourri e Alexandre Roberto de Carvalho. São Paulo: Senac, 2005.

HEDGECOE, John. **Practica Fotografica El Retrato**: Guía completa de todas las técnicas del retrato. Barcelona: Ediciones Ceac, 1990.

HOPKINSON, Amanda. **Irving Penn obituary**: Pre-eminent American photographer who moved from fashion and glamour to portraits and still lifes. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/oct/08/irving-penn-obituary?intcmp=239>> Acesso em 27 out. 2010

HURTER, Bill. **Simple lighting techniques for portrait photographers**. Buffalo: Amherst Media, 2008.

JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION. **About the Foundation**. Disponível em: <<http://www.gf.org/about-the-foundation>> Acesso: 03 out. 2010

LACAYO, Richard. **Shadows And Eye Candy**. In: *Time*, segunda-feira, 30 set. 1991. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,973939,00.html>> Acesso: 15 nov. 2010

LEIBOVITZ, Annie. **Annie Leibovitz At Work**. Nova Iorque: Random House, 2008.

LEIBOVITZ, Annie. **Celebrity Photographer**. Direção: Rebecca Frayn. Produção: London Weekend Television. Chicago: Home Vision Arts: Public Media Incorporated, 1997. 1 videocassete (51 min), VHS, son., color.

LEIBOVITZ, Annie. **Life Through a Lens**. Direção: Barbara Leibovitz. Produção: Barbara Leibovitz. Warner Home Video, 2007. 1 DVD (83 min), DVD, son., color.

LIGHTING. Disponível em: <http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/US_plugins_acrobat_en_motion_newsletters_filmEss_16_Lighting.pdf>, Acesso em: 17 nov. 2010.

MAGAZINE PUBLISHERS OF AMERICA. **ASME's Top 40 Magazine Covers of the Last 40 Years**. 17 out. 2005. Disponível em: <http://www.magazine.org/asme/top_40_covers/> Acesso: 12 nov. 2010

MAMER, Bruce. **Film production technique: creating the accomplished image**. Belmont: Cengage Learning, 2009.

MASCELLI, Joseph V. **The 5 c's of cinematography**: motion picture filming techniques. Los Angeles: Silman-James Press, 1998.

MCGUIGAN, Cathleen. Through Her Lens. In: **Newsweek**, 2 out. 2006. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/id/44812>> Acesso em: 02 out. 2010

PIMENTA, Sherline; POOVAIAH, Ravi. **On Defining Visual Narratives**. <<http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-aug-2010/On%20Defining%20Visual%20Narratives.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

RAMOS, Luís Fernando. **Por uma teoria contemporânea do espetáculo**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Luiz%20Fernando%20Ramos%20-%20Por%20uma%20Teoria%20contemporanea%20do%20Espetaculo.pdf>>, acesso em: 20 nov. 2010.

RAMOS, Menandro (2006). **Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico**. <<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/03.html?ppal=3.html>>, Acesso em: 16 nov. 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

RUBIM, Albino. Media e sociabilidade: algumas incursões sobre a temática. In: **Janelas e imagens**: temas de comunicação e cultura contemporânea. Salvador: Art-Contemp, 1995.

SAN FRANCISCO ART INSTITUTE. **Annie Leibovitz, BFA 1971**. Disponível em: <<http://www.sfai.edu/People/Person.aspx?id=202&navID=6§ionID=2&typeID=1>> Acesso: 29 set. 2009.

SANTOS, Alexandre. **Portfolio**: Annie Leibovitz – fotos. Disponível em: <<http://freakshowbusiness.com/2009/02/21/portfolio-annie-leibovitz/>>. Acesso em: 10 nov. 2010

SCHWARZENEGGER. **Time Of His Life**. Disponível em: <<http://www.schwarzenegger.com/en/life/hislife/timeline/timeline.html>>, Acesso em: 13 nov. 2010.

SCOTT, Janny. **From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/10/06/arts/design/06leib.html?pagewanted=1&_r=2> acesso em: 28 ago. 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

UNIVERSITAT JAUME I. **Propuesta de Modelo de Análisis de La Imagen**. 2004. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/intr.html>> Acesso: 24 nov. 2009

UNTERBERGER, Richie. **Biography**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/p3644>> Acesso em: 14 out. 2010

UPDIKE, John. A sensibilidade ágil de Nadar. In: LEAL, Carlos (Org.). **Nadar**: retratista de um século. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

USC. **People At USC: Leo Braudy**. Disponível em: <<http://www.usc.edu/about/people/braudy.html>> Acesso: 31 out. 2010

WALKER, Evans. **Photography Now**: international fine art photography index. Disponível em: <http://www.photography-now.net/listings/index.php?option=com_content&task=view&id=352&Itemid=334> Acesso: 03 out. 2010.

WOODWARD, Fred. **Rolling Stone**: the complete covers. Nova Iorque: Abradale Press, 2001.

GLOSSÁRIO

Contraste: variação nas tonalidades de luz e sombra – claro e escuro – na imagem.

Distância focal: distância entre o centro óptico de uma objetiva (quando focado no infinito) e seu ponto focal. Na prática, a distância focal é uma medida da ampliação e do ângulo de visão de uma objetiva ou de um ajuste de *zoom*.

Fotograma: cada imagem de um filme fotográfico (negativo ou positivo). É a unidade do filme fotográfico depois de processado. Isto significa que um filme de 36 poses gera, portanto, 36 fotogramas.

Grande formato: termo associado a câmeras que utilizam formato de filme com medidas de 4x5 polegadas ou maior.

Luz difusa: qualidade da iluminação na qual os raios de luz incidem no sujeito de maneira dispersa, não-paralela, proporcionando uma transição suave entre as áreas de sombra e as áreas iluminadas.

Luz dura: qualidade da iluminação na qual os raios de luz incidentes no sujeito são paralelos, produzindo sombras profundas e com linhas bem demarcadas em relação às áreas iluminadas.

Luz suave: ver “luz difusa”.

Médio formato: Termo aplicado a câmeras maiores que 35mm, porém menores que o formato de 4x5 polegadas.

Megapixel: Medição da resolução de uma câmera digital, equivalente a um milhão de pixels.

Objetiva fotográfica: dispositivo óptico constituído por uma lente (ou um conjunto delas) através do qual a luz é focalizada para formar uma imagem nítida no interior da câmera (plano do filme).

Objetiva grande-angular: lente fotográfica de distância focal curta, que projeta um ângulo de visão de 65 graus ou maior da cena no filme (ou sensor digital); possui grande ângulo de abrangência.

Pequeno formato: termo usualmente aplicado para designar câmeras fotográficas de 35mm, que produzem imagens de 24x36mm.

Pixel: do inglês *picture element*, “elemento pictórico”. Célula sensível à luz no sensor de imagens de uma câmera digital; unidade básica usada ao medir a resolução máxima de uma câmera digital ou imagem digital.

Plano americano: enquadramento no qual os personagens são mostrados da altura da coxa para cima.

Plano conjunto: enquadramento mais fechado que o plano geral no qual também é registrado o espaço onde os personagens estão e o corpo humano aparece por inteiro.

Plano geral: enquadramento aberto no qual é registrado o espaço onde os personagens estão. O ambiente ocupa a maior parte do quadro e o corpo humano aparece por inteiro.

Plano médio: enquadramento no qual os personagens são mostrados da altura da cintura para cima.

Primeiro plano: enquadramento no qual são mostrados a cabeça e os ombros dos personagens.

Plongée: o termo – que significa “mergulho”, em francês – designa o posicionamento da câmera acima do sujeito, apontada para baixo. Tende a provocar o efeito de diminuição ou rebaixamento do personagem.

Profundidade de campo: medida de quanto uma fotografia está em foco, do ponto mais próximo da câmera até o ponto mais distante em que ambos estejam nítidos. A profundidade de campo depende da abertura usada. Da distância na qual a objetiva está focalizada e a distância focal da objetiva.