



A tradição do retrato: Annie Leibovitz¹

The Portrait Tradition: Annie Leibovitz

André Melo Mendes*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil
andremelomendes@hotmail.com

Resumo: Esse artigo trata das principais obras de Annie Leibovitz, fotógrafa contemporânea de origem judaica, famosa pela qualidade estética e retórica dos seus retratos. Apesar de não ser adequadamente valorizada por boa parte da crítica especializada, em virtude do seu vínculo com o mercado, suas imagens, como se verá nesse texto, são complexas e têm grande importância para história da fotografia. Nessa reflexão sobre o seu trabalho foi utilizada uma metodologia de análise de base semiótica, combinada com os conceitos desenvolvidos por Aby Warburg sobre a sobrevivência das imagens.

Palavras-chave: Fotografia. Leibovitz. Retratos.

Abstract: This article deals with the main works of Annie Leibovitz, a contemporary photographer of Jewish origin, famous for the aesthetic and rhetorical quality of her portraits. Although it is not adequately valued by much of the specialized critic, due to its link with the market, its images, as will be seen in this text, are complex and of great importance for the history of photography. In this reflection on her work was used a methodology of analysis of semiotic basis, combined with the concepts developed by Aby Warburg on the survival of the images.

Keywords: Photography. Leibovitz. Pictures.

Introdução

Um homem assentado sobre o dorso de um cavalo branco, sem cela ou algo que o valha, olha para o infinito com confiança, como se o fato de estar com seu assoalho pélvico sobre uma superfície rígida e áspera não lhe trouxesse nenhum desconforto. A câmera o enquadra de baixo para cima, sugerindo uma ideia de força, o que torna

* Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e Doutor em Literatura Comparada pelo Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ Todos os detalhes referentes à carreira de Annie Leibovitz mencionados neste artigo estão no livro *Annie Leibovitz at Work* (2008).



possível afirmar que a imagem se constitui num exemplo típico de um “retrato de aparato,”² cuja função é destacar o poder e o *status* do modelo:

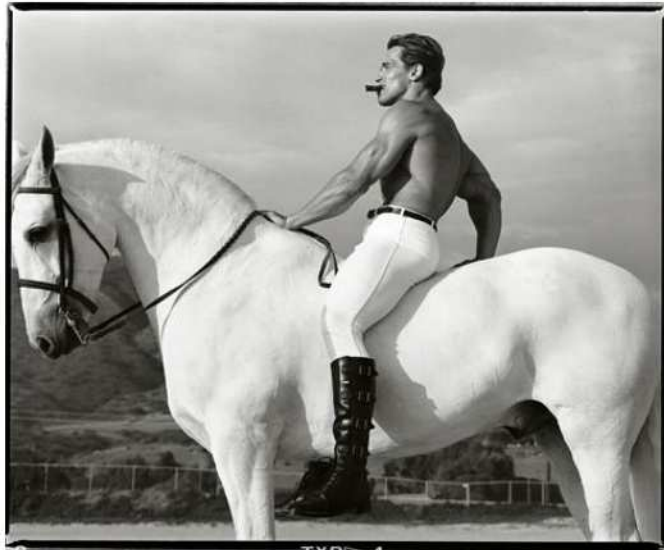


Figura 1 – Califórnia, 1988.

Fonte: <https://www.vanityfair.com/news/2008/10/annie_excerpt200810>

Realizada no final do século XX, essa imagem é uma atualização da clássica composição em que reis e grandes generais, nos séculos XVII e XVIII, costumavam ser retratados sobre belos corcéis e cujo exemplo mais conhecido é o retrato equestre do Conde-Duque de Olivares, pintada por Diego Velásquez, em 1634.

O distinto cavaleiro retratado sobre o corcel branco veste uma calça colante da mesma cor, botas pretas de couro, e dispensa a camisa.

Seu olhar mira fora do quadro e da boca pende um charuto, que reafirma a sua imagem viril (embora, atualmente, um homem trajando uma calça colante possa ter sua virilidade posta em questão). A cor da calça, devido à semelhança e proximidade com o tom do belo animal, ajuda a fundir/unificar, como em uma espécie de centauro, visualmente as imagens do cavaleiro e do cavalo, reforçando, mais uma vez, a ideia de força.

As roupas que ele veste não são as de um rei, nem de um nobre, mas sua pose sugere que se trata de alguém importante – o que é verdade. Seu nome é Arnold Schwarzenegger, famoso fisiculturista na década de 1980, que se tornou astro de Hollywood dez anos depois e, posteriormente, duas vezes governador da Califórnia (2003-2009).

Como outros artistas que seguiram um caminho semelhante,³ pode-se dizer que Schwarzenegger fez uso do sucesso alcançado nas telas, desempenhando papéis de

² Segundo Teixeira Coelho, os retratos de aparato são realizados não apenas por vaidade, mas também com fins políticos e ideológicos (2008, p. 20).



homens viris – soldados, guerreiros, enfim, machos – para alavancar sua carreira política. Nesse sentido, e retomando a fotografia, no universo simbólico ocidental, as imagens de cavalaria estão relacionadas ao vigor, além de expressar a capacidade de administrar dos governantes (BURKE, 2004, p. 83).

Alguns dirão que se trata de uma bela fotografia porque o autor dessa imagem conseguiu registrar o que seria visto como uma essência do personagem, justamente o que se espera dos bons retratistas – pelo menos, até meados do século XX. Outros podem dizer que o mérito dessa imagem está em construir para esse sujeito uma aura de nobreza e força que não lhe pertencia. Independente da discussão sobre a beleza do modelo ser intrínseca ou associada a ele pelo fotógrafo, poucos contestarão o fato de que o retrato contribui para criar uma representação positiva sobre esse indivíduo.

A autora dessa fotografia é Annie Leibovitz, norte-americana famosa por seus belos registros de personalidades, que a fizeram ser considerada uma das principais fotógrafas de retrato da atualidade. Seu trabalho é reconhecido internacionalmente e muitas das pessoas mais célebres do mundo já tiveram sua figura idealizada por suas lentes, de Hillary Clinton à rainha da Inglaterra, passando pelos principais artistas de Hollywood nos últimos trinta anos.

Além do apurado senso estético, sua capacidade de interagir com os modelos tem sido uma poderosa aliada para o seu sucesso. Essa habilidade vem lhe permitindo uma proximidade e uma intimidade intensas com seus modelos, mesmo em casos em que o tempo de trabalho é limitado. No caso de Schwarzenegger, a relação da fotógrafa com o ex-governador da Califórnia começou em meados dos anos 1970, quando foi encarregada pela *Rolling Stone* de cobrir o Campeonato Mundial de Fisiculturismo.

Schwarzenegger tinha 28 anos à época e era um dos favoritos ao título, que já havia conquistado cinco vezes. Leibovitz estava responsável por cobrir esse campeonato, o que incluía fotografias do provável campeão. Assim como fez durante a turnê dos *Rolling Stones* pelos EUA (1975), ela passou o tempo todo junto a Schwarzenegger, até que sua presença se tornasse indiferente para ele, o que lhe permitiu produzir fotografias extremamente íntimas (como na figura 2).

³ Essa carreira insólita já foi trilhada por outros conhecidos artistas de cinema, como Ronald Reagan, que foi governador da Califórnia e presidente dos EUA (1981-1989), e Clint Eastwood, prefeito de Carmel-by-the-Sea, na Califórnia (1986-1988).



Figura 2: fotografias da intimidade de Schwarzenegger (1975).

Fonte: <<http://www.puticlubq.com/2011/12/annie-leibovitz-arnold-schwarzenegger.html>> e <<http://www.afr.com/lifestyle/arts-and-entertainment/art/annie-leibovitz-the-harsh-world-of-a-photographer-and-mother-20170723-gxh75w>>, respectivamente.

Desde então, fizeram outros trabalhos juntos, como a capa da *Vanity Fair* de junho de 1997 (figura 3), na qual Schwarzenegger é enquadrado, mais uma vez, de baixo para cima, em uma pose que remete à imagem idealizada dos deuses gregos encontradas em templos – vale lembrar que, nesses templos, os simples mortais eram levados a olhar para os grandes deuses de baixo para cima. Tanto a foto na neve quanto a sobre o cavalo trazem a marca do trabalho de Leibovitz: retratam o seu fotografado da maneira mais bela possível, utilizando uma referência clássica para dar um aspecto mais nobre à foto.

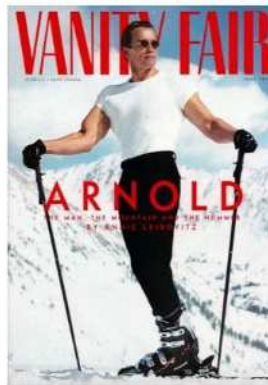


Figura 3 - Capa da Vanity Fair, junho de 1997.

Fonte: <<https://throughmylensphotography.wordpress.com/tag/arnold-schwarzenegger/>>.

1 A janela

Annie Leibovitz (1949) nasceu na cidade de Waterbury, em Connecticut, nos Estados Unidos. Criada em um lar judeu, (neta de judeus romenos por parte de pai, e estonianos, por parte de mãe), mesmo não sendo praticante, sempre se considerou judia. Ela teve vários empregos antes de tornar-se fotógrafa, participando, inclusive, como voluntária em um kibutz (1969), em Amir, Israel.

O fato de ser filha de um militar teve grande influência na escolha da sua profissão. Devido a seu pai a mudar com frequência de cidade, de acordo com as exigências da



força aérea norte-americana, boa parte da infância de Leibovitz aconteceu dentro de um carro, viajando sua família. Essa experiência de ver o mundo a partir das janelas do automóvel, segundo ela mesmo conta, funcionou como uma espécie de preparação para sua futura profissão, treinando seu olhar para enxergar o mundo através de uma moldura.

Após terminar o *High School*, ingressou no *San Francisco Art Institute*, onde estudou pintura e teve o primeiro contato com a obra de grandes fotógrafos que viriam a influenciar seu trabalho, dentre eles, Robert Frank e Henri Cartier-Bresson. Tão logo retornou ao Estados Unidos, depois da temporada no kibutz, ela começou a ter suas fotografias publicadas na *Rolling Stone*.

Na época (início dos anos 1970), a revista não passava de uma pequena publicação de São Francisco, o que favoreceu seu crescimento dentro da empresa, chegando a fotógrafa chefe apenas três anos depois. Ali ficou até 1983, ajudando a estabelecer o projeto visual da *Rolling Stone* e criando um conjunto de imagens muito expressivo, que lhe trouxe reconhecimento nacional.

Apesar de afirmar que a responsabilidade pela qualidade das suas melhores fotografias se deveria à atuação dos seus modelos, uma análise um pouco mais atenta mostrará que não apenas eles nem sempre foram cooperativos, como Leibovitz apregoa, mas também que ela possui um profundo conhecimento acerca do inventário de formas disponíveis no imaginário ocidental e esse conhecimento é reiteradamente acionado na composição de suas fotografias.

2 A sobrevivência

Para melhor compreender a relação da artista com esse imaginário, utilizaremos dois conceitos desenvolvidos por Aby Warburg no início do século XX. As pesquisas de Warburg estavam interessadas na continuidade, nas rupturas e na sobrevivência da tradição clássica e mitológica através do tempo (GINSBURG, 2003). A partir de seus estudos, ele desenvolveu os conceitos de *Nachleben*, ou “a sobrevivência das imagens” e *Pathosformel*, ou estados de ânimo transformados em imagem.

Segundo Warburg, essa herança (a iconografia mitológica e clássica) se constituiria em um repertório de temas e formas disponível para a sociedade ocidental, que têm sido transmitidos com algumas modificações, por intermédio de múltiplas mediações, ao longo do tempo. Os conceitos desenvolvidos por Warburg ajudam, assim, a entender melhor como as imagens participam de histórias e memórias que as precedem e das quais se alimentam (SAIMAIN, 2012, p. 33).

Segundo Saiman, os *nachleben* seriam “as curvas sedutoras e voluptuosas dos corpos nus das *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano, reinterpretadas na pudica *Olympia*, de Manet (1883)” (2012, p. 58). No trabalho de Leibovich, isso se faz perceptível, por exemplo, na sua primeira fotografia aqui analisada, em que parte da sua força advém do diálogo com as imagens ligadas à tradição de representação de governantes em



diálogo não apenas com os retratos equestres do Conde-Duque de Olivares (1650) e do rei Felipe IV (1635), pintados por Diego Velázquez, mas também com o do Duque de Lerma (1603), pintado por Rubens, assim como o famoso retrato de Napoleão cruzando os Alpes (1805), de Delacroix, entre muitos outros possíveis exemplos:



Figura 4 - Retratos equestres famosos da História da Arte.

Esse conjunto de imagens equestres repetidas ou atualizadas ao longo dos séculos participam de histórias e memórias que as precedem e das quais se alimentam, formando o que Warburg chama de memória coletiva. Ao representar Schwarzenegger em uma postura similar a esses retratos equestres, mesmo que não tenha sido uma escolha intencional, Leibovitz tornou disponível ao leitor, durante sua interpretação, essa rede de sentidos vinculados à essa forma, ou seja, a essa memória coletiva em que essa forma está associada a sentidos relacionados à força e poder.

3 A mãe

O inventário de imagens que constituem o imaginário ocidental é bem extenso e inclui as formas criadas desde a Idade da Pedra até os dias de hoje. Leibovitz conhece bem esse imaginário e usa especialmente elementos da cultura cristã e da mitologia clássica em suas composições, o que pode ser apontado como um dos motivos para sua grande aceitação pelo público em geral. Como pode ser notado na fotografia de Schwarzenegger, Leibovitz é hábil em apresentar os retratados como encarnações de ideais e valores nobres.

Essa influência é notável em trabalhos como a fotografia de Jerry Hall (1999) para o livro *Women*, publicado por Annie Leibovitz e Susan Sontag, o retrato de Laird Hamilton para a campanha da *American Express* (2006), e a famosa capa de Lennon e Yoko na *Rolling Stones* (1981).



Figura 5 - *Model and her son* (1988); e *Nursing Virgin Mary* (Robert Campin, Meister von Flémalle, *Stillende Gottesmutter*).

Na fotografia *Model and her son*, por exemplo (Figura 5), Leibovitz cria uma composição na qual Jerry Hall, esposa de Mick Jagger à época, posa com seu filho à maneira das Madonas renascentistas, celebrizadas pelos mestres da pintura italiana, como Rafael e Leonardo Da Vinci.

Nessa imagem, Hall está sentada em uma luxuosa cadeira estofada, vermelha, que combina com o interior da sala, decorado em preto, vermelho e dourado. Essas cores e materiais evocam o ambiente luxuoso dos palácios de grandes nobres e reis – não apenas porque eram cores comuns a esses ambientes, mas também porque essas cores e materiais foram muito utilizadas nos retratos de aparato.

Além disso, a posição da modelo, carregando o filho que suga seu peito, seria uma forma que sobreviveu ao tempo, conhecida como *Virgo Lactans*. As primeiras manifestações dessa imagem na cultura cristã estão relacionadas com a representação pagã da deusa Ísis alimentando Hórus.⁴ Na comunidade pagã, Ísis representava vários papéis femininos – filha, irmã, esposa dedicada, mãe zelosa, sacerdotisa, rainha, maga, deusa-mãe. Posteriormente, essa representação foi cristianizada pela arte copta e incorporada à religião cristã sob várias formas.

Virgo Lactans ou Virgem Amamentando é uma das muitas representações iconográficas da *Madona com o Menino*, na qual a Virgem Maria é figurada aleitando seu filho. A produção dessa imagem foi desencorajada em meados do século XVI, após o Concílio de Trento, devido à exposição do seio de Maria – a nudez em temas

⁴ O culto de Ísis se expandiu no período posterior à chegada de Alexandre Magno ao Egito, em 332 a.C., ultrapassando as fronteiras egípcias e atingindo diversas regiões no entorno do mar Mediterrâneo. Ísis era apreciada, venerada e extremamente popular em todo o mundo greco-romano e também no mundo pós-romano.



religiosos foi condena nessa ocasião. Apesar dessa proibição, essa forma permaneceu viva na cultura ocidental, vinculada à ideia de proteção, cuidado e nutrição.

A composição de Leibovitz remete de maneira explícita às formas da *Virgo Lactans* e, assim, permite que uma série de memórias e sentidos vinculados ao imaginário cristão seja transferida potencialmente para a modelo e seu filho, por meio das pontes sincrônicas. Desses sentidos, é evidente a ideia de nutridora, como também o aspecto sagrado associado à figura da mãe na cultura ocidental.

Apesar da imagem estar inequivocamente vinculada a esse imaginário religioso apropriado pelo Renascimento, não há garantias de que todos os leitores perceberão tal analogia. Mas é provável que, de qualquer forma, essa composição transfira para Jerry Hall – ainda que indiretamente, por meio de uma percepção positiva, nobre, da cena – a beleza e a importância que possuíam as Madonas do Renascimento.

4 O deus

Outra fotografia em que a referência à História Clássica é bem evidente é a de Laird Hamilton para a campanha da *American Express*. Nela, o surfista é retratado junto a seu filho, numa imagem idealizada que evoca as representações clássicas dos deuses gregos. Porém, diferentemente de outras atualizações desse imaginário, nas quais a relação dos deuses com seus filhos não é representada muito positivamente (basta lembrar dos quadros de Rubens e Goya, nos quais Saturno é retratado como um deus louco e perigoso que devora seu filho), Hamilton é representado como um deus moderno, confiante, solar, que brinca com seu filho e parece disposto a ser seu apoio “para toda a vida”.

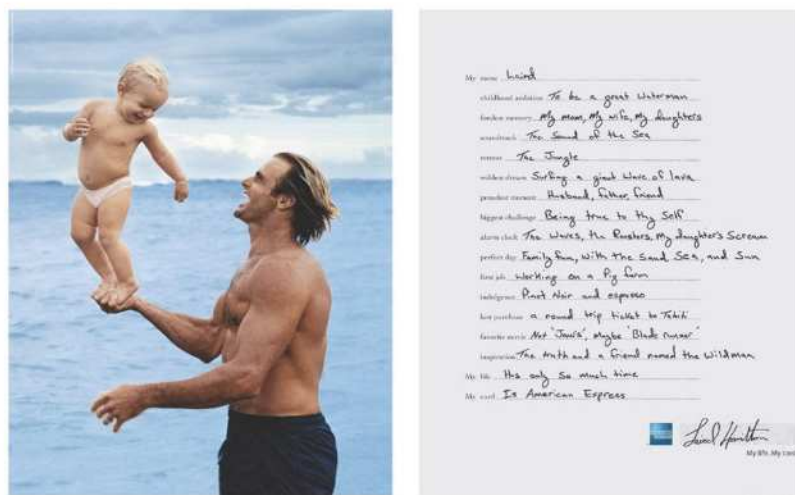


Figura 6 – Anúncio da *American Express* com o surfista Laird Hamilton.

Fonte: <<http://betysman-colecionistadeimagenes.blogspot.com.br/2012/12/annie-leibovitz-y-american-express.html>>

A criança lembra os modelos infantis pintados por Leonardo Da Vinci e Rafael Buonaroti nas suas Madonas: branco, limpo, loiro e fofo, vestindo apenas uma



pequena sunga de modo a proteger sua nudez do escrutínio público, mas deixando exposto o corpo saudável e perfeito do infante. A posição em que o menino foi retratado lembra o delicado e harmonioso movimento das belas estátuas criadas por Policleto, especialmente o Doríforo (450 a.C.).



Figura 7 – Comparação da pose da criança com a pose do Doríforo, Policleto (450 a.C.).

Apesar de estar suspenso por seu pai, que o segura com apenas uma das mãos, o garoto não demonstra medo, o que evidencia a ideia de confiança na figura paterna – ele não só não sente medo como parece se divertir. Seu olhar, voltado para baixo, não permite ao leitor/espectador saber o que, exatamente, ele está mirando, mas sugere ser a direção do seu pai, numa espécie de cumplicidade.

O pai olha na sua direção, com uma expressão que sugere um misto de alegria, admiração e orgulho pelo filho que se equilibra em sua mão e lhe retribui a atenção com espontaneidade e alegria. Essa admiração que o pai demonstra pelo filho é reforçada pela pose em que a criança é colocada em um pedestal criado pelo próprio corpo do pai.

Nessa composição é possível notar a importância do corpo dos dois modelos para o retrato. Hamilton aparece, como o filho, apenas com um short, deixando seus braços e torso nus. Seu cabelo claro tem algumas mechas descoloridas, provavelmente por conta do uso da parafina, uma prática comum entre os surfistas.

A exposição evidencia um corpo jovem, musculoso, provavelmente forjado no exercício da profissão, importante para conseguir o sucesso que ele desfruta naquele momento. O corpo apolíneo, semelhante aos das estátuas gregas, também vai lhe permitir sustentar o filho com apenas uma das mãos – sublinhando sua força e equilíbrio, características fundamentais para a prática desse tipo de esporte.

A fotógrafa utiliza os pontos áureos para posicionar o filho e o pai de forma a situá-los nas áreas de grande tensão visual. O fundo azul possui três linhas, ou faixas, horizontais azuis. As duas mais altas representam o céu e a última, ocupando a maior parte da composição, corresponde ao mar. A linha do horizonte está baixa, o que dá grande destaque para o mar, lugar em que ele é o dono absoluto.



Esse privilégio visual dado ao mar, na imagem, ocupando todo o seu redor, também pode ser pensado como uma forma de obter contraste entre o azul escuro oceânico e a pele dourada do modelo, o que contribui para ressaltar sua profissão, evidenciando que o mar e o sol fazem parte da sua vida (assim como seu filho). O céu cheio de nuvens está dividido: uma parte clara e outra escura, dialogando com o mar.

A semelhança entre a cor da pele dos dois reforça a ideia de continuidade, que já existe na pose: devido à posição do filho na palma da mão do pai, há a sugestão de que aquele é a continuidade deste, que é forte e vai sustentar o filho enquanto ele precisar. Mesmo se tratando de uma foto publicitária, no que se refere à representação da paternidade, ela é bem diferente da tradicionalmente veiculada no dia dos pais àquela época, anos 1990, que costumava imitar a forma feminina baseada na Virgem Maria com o Menino Jesus. Ainda hoje pode ser considerada uma forma singular para os padrões atuais, na qual o filho é alçado ao lugar de destaque e reverência/veneração. Ele levanta o filho, brincando com ele, mas também como se fosse um “troféu”, algo de que tem orgulho e talvez venere.

5 O beijo

Um pouco mais complexa, e também muito interessante, é a conhecida capa da revista *Rolling Stone*, publicada em 1981, na qual foi veiculada a última fotografia de John Lennon, realizada por Leibovitz aproximadamente sete horas antes de ele ser morto. Essa imagem conquistou seu lugar na história não apenas pelos aspectos históricos, mas, também, pelos aspectos de composição, que fornecem um bom exemplo de como seu conhecimento do imaginário ocidental, aliado à direção dos seus modelos, ajudaram-na a produzir fotografias que são muito admiradas nessa parte do mundo.

Nessa sessão de fotografias, o casal estava à vontade, e, num certo momento, por decisão do próprio Lennon, ele se aninhou ao lado de Ono, nu, criando uma bela composição, que não passou despercebida ao olhar treinado da fotógrafa que com sua câmera Polaroid registrou o momento. Ao ver a imagem, Lennon lhe disse que ela havia capturado exatamente a relação dos dois. O registro, como se pode ver na figura 8, fixou o casal numa tocante cena íntima, que dialoga com o imaginário cristão (e também da História da Arte).



Figura 8 – Yoko Ono e John Lennon (1981).

Fonte: <<https://www.1stdibs.com/blogs/the-study/annie-leibovitz-shocking/>>

Nessa imagem de polaroide, Yoko Ono está deitada no chão, vestida com uma blusa preta e jeans escuro. Seu corpo cria uma forma alongada (em Y), que ocupa boa parte do centro da imagem e se destaca, por contraste, ao chão do apartamento, funcionando como fundo claro. O corpo de Lennon sugere uma forma elíptica, e o tom de sua pele se aproxima da cor do carpete, mas se destaca na imagem pelo contraste com o corpo da mulher, no qual se aninha. O contraste que existe na cor e forma é reforçado pela a atitude dos dois: Lennon está totalmente entregue ao momento e à parceira, beija sua face e abraça sua cabeça com uma das mãos, enquanto a outra envolve seu cabelo. Em contraponto, Ono parece um pouco distante, seu olhar fixo num ponto fora do quadro e seus braços não envolvem o amante.



Figura 9 - A imagem tornada capa da *Rolling Stone*⁵.

Fonte: <<http://www.anitatraynor.com/annie-leibovitz-keeping-focus/>>

Apesar de seus corpos, do ponto de vista formal, serem bem diferentes (ela, uma forma negra alongada; ele, uma forma clara e arredondada), suas faces brancas, enquadradas pelo escuro dos cabelos de Yoko, acabam por unificar suas cabeças (Lei gestáltica da proximidade e da semelhança), sugerindo a união dos dois em uma única forma, como também pode ser observado em *O Beijo*, famosa obra de Gustav Klimt do início do século XX:



Figura 10 – *O Beijo*, Gustav Klimt (1907-1908).

Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/gustav-klimt/the-kiss-1908>>.

⁵ Assim que soube da tragédia, o editor da *Rolling Stone*, de posse do material enviado por Leibovitz, decidiu publicar a fotografia na capa, sem qualquer texto além do logo da revista. Em 2005, a capa ganhou o primeiro lugar entre as 40 melhores capas de revistas dos últimos 40 anos em certame promovido pela American Magazine Conference (AMC). Disponível em: <<http://www.magazine.org/asme/magazine-cover-contests/asmes-top-40-magazine-covers-last-40-years#sthash.KOZMBurv.dpuf>>. Acesso em: 10 abr. 2017.



Nas duas imagens (a fotografia e a pintura), o casal parece estar fundido numa forma retangular, que ocupa boa parte da composição. Na tela de Klimt, a atitude do homem se assemelha à de Lennon, abraçando com intensidade o rosto da amada. A sugestão de unificação dos amantes pela cor e proximidade não é o único aspecto que as duas obras compartilham: nas duas, há uma redução formal dos elementos envolvidos na cena, de modo a destacar o casal: apenas um sofá junto a Lennon e Ono e uma espécie de precipício na composição de Klimt (HARRIS, 1996, p. 58).

Ao mesmo tempo, existem diferenças importantes, como o predomínio da cor e do dourado em Klimt, com a decoração tendendo ao ornamental. A atitude das mulheres também é distinta: a mulher de Klimt envolve a nuca do amado com seu braço e segura sua mão direita, acentuando a demonstração de vínculo entre os dois. Ela retribui o abraço do homem e fecha os olhos, como se desejasse aproveitar ao máximo o que aquele momento íntimo lhe proporciona. Na outra composição, ao ser envolvida e beijada por Lennon, Ono deita sobre os próprios braços e mantém uma visada diagonal, que parece mirar fora do quadro.

Esse olhar remete a uma ponte com a iconografia católica. A expressão facial de Yoko Ono sugere uma espécie de transe, como se ela estivesse pensando em algo, sonhando acordada ou tendo uma visão do futuro, o que evoca a doutrina de potência profética da Virgem Maria. Nesse caso, a forma visual que transcende o tempo (*Nachleben*) seria o olhar profético da mãe de Cristo. Essa faculdade passa a ser associada à Virgem Maria no final do século XV, quando a mãe de Cristo assume um caráter trágico, de quem está ciente do sacrifício que seu filho terá que fazer pela humanidade (como se pode ver, por exemplo, na *Madonna della Scala*).⁶

Na fotografia de Leibovitz, a morte de Lennon, quase em seguida à sessão de fotografias, é determinante para a associação desse caráter trágico ao olhar de Ono. A partir desse fato, seu olhar perdido pode ser interpretado como uma antecipação do assassinato de seu amado e o beijo de Lennon como um beijo de despedida, que ela deixa de aproveitar porque está perdida em sua visão de um acontecimento trágico por vir.

Além dessas aproximações mais evidentes, há outras interpretações que relacionam essa fotografia a uma atualização de outra forte imagem da iconografia cristã: a Pietá. Aqueles que seguem essa linha traçam um paralelo com a tragédia que se seguiu algumas horas depois.

⁶ Relevo esculpido por Michelangelo Buonarroti, por volta de 1490. Disponível em: <http://www.casabuonarroti.it/it/collezioni/opere-michelangelo/madonna_della_scala/>. Acesso em: 10 abr. 2017.



6 A máscara

Quando começou na *Rolling Stone*, Leibovitz era apenas uma jovem recém-formada em Belas Artes, mas logo chegou a fotógrafa-chefe (1973), produzindo sua primeira capa de sucesso seis anos depois. A capa trazia a atriz Bette Midler em uma pose baseada na iconografia grega, no meio de rosas espalhadas no chão. O fotógrafo Richard Avedon, um dos grandes retratistas do século XX, a considerou “a capa mais bem resolvida nos últimos vinte anos”.⁷

Pouco tempo depois dessa capa, em outubro de 1981, Leibovitz criou outra que teve grande impacto, retratando de maneira não convencional Meryl Streep em início de carreira. Mesmo trabalhando com os limites impostos pelo mercado, suas fotografias possuem não apenas valor plástico, mas também histórico e político. No caso dessa imagem, seu destaque está relacionado à abordagem inovadora com a qual produziu esse retrato, antecipando o aspecto despojado das selfies.



Figura 11 – Meryl Streep na capa da *Rolling Stone* de outubro de 1981.

Fonte: <<http://www.rollingstone.com/music/pictures/1981-rolling-stone-covers-20040511/rs354-meryl-streep-77259862>>

Essa imagem apresenta uma grande inovação na iconografia dos chamados retratos de aparato e de alguns detalhes sobre a sua produção comprovam que nem sempre Leibovitz contou com a cooperação dos seus modelos. Segundo relato da própria fotógrafa em *Annie Leibovitz at work*, a sessão de fotografias, a princípio, se mostrou pouco promissora porque Streep, na época, ainda não estava acostumada à rotina de assédio a qual são submetidas as estrelas de cinema e compareceu um pouco contrariada ao estúdio, depois de já ter cancelado uma sessão.

⁷ Essa imagem vem persistindo no imaginário simbólico ocidental desde o final dos anos 1970, sendo atualizada constantemente não apenas em trabalhos ligados à publicidade, mas também em cartazes de filmes importantes, como *Beleza Americana* (1999), e em trabalhos de fotógrafos contemporâneos famosos, como David LaChapelle, que, em 1999, retratou Naomi Campbell para a *Playboy* em meio a uma grande quantidade de frutas, lembrando a composição de Leibovitz.



Quando finalmente foi ao estúdio, durante duas horas e meia, a atriz não se mostrou muito cooperativa, exigindo da fotógrafa criatividade para desenvolver uma estratégia que arrefecesse sua hesitação. A máscara branca de maquiagem foi um recurso utilizado por Leibovitz que permitiu a Streep interpretar um papel e, assim, sentir-se mais à vontade.⁸ A camada branca sobre a pele criou uma máscara, que lhe dava a sensação de não estar exposta diante do olhar do outro, impedindo-a de perceber de forma transparente a pessoa ali retratada.

Nessa imagem, a atriz veste apenas uma camisa branca, de algodão ou outro tecido leve, aberta na altura do pescoço, com o colarinho um pouco levantado, de forma a expor boa parte do seu colo, sugerindo alguma espontaneidade sensual. Ao contrário da tradição que predominou até o início do século XIX, a atriz não está vestida de maneira sofisticada nem paramentada com joias caras.

Pela proximidade e similaridade de cor entre o rosto, a camisa e o seu colo, forma-se a *Gestalt* de um triângulo branco, que ganha evidência contra o fundo escuro e neutro do cenário nas suas costas. Esse destaque é ressaltado pelo tipo de enquadramento (o rosto está situado em primeiro plano, no centro da composição) e pelo fato de que a câmera é colocada na altura dos olhos da modelo, o que causa a sensação de que ela encara diretamente o leitor/espectador, estabelecendo um vínculo com ele e ressaltando ainda mais seu olhar. Na capa da revista, o enquadramento fecha o *close up*, o que torna os olhos ainda mais expressivos.

⁸ Na sessão com Bette Midler, Leibovitz também passou por algo semelhante. A missão era fotografar a atriz para divulgar o filme estrelado por ela, *Rose*, livre adaptação da vida de Janis Joplin. Sua ideia era simples: retratar Midler numa cama de rosas, criando um fundo vermelho para a capa de maneira a contrastar com o corpo branco da atriz. Esse contraste destacaria o corpo de Midler e as rosas ao fundo remeteriam ao filme que ela estrelava. Midler não concordou imediatamente em fazer a fotografia porque achava que se encontrava um pouco acima do peso, além de temer se ferir nos espinhos das rosas. Somente depois de muita conversa, concordou em se deitar seminua no meio das rosas, mas antes exigiu que todos os espinhos fossem retirados. Leibovitz reuniu sua equipe e juntos cumpriram a tarefa.



Figura 12 - Gestalt do retrato de Meryl Streep.

Para o leitor/espectador, as referências mais fortes na fotografia (mais até que o próprio rosto de Streep, que ainda não era muito famosa) são o teatro ocidental, em particular os artistas de mímica, e a cultura japonesa, especialmente o teatro Nô e as gueixas:



Figura 13 – O retrato de Meryl Streep em meio às referências que ele evoca.

Quando sugeriu que Streep cobrisse sua face com a máscara branca, Leibovitz declarou que havia pensado apenas nos mímicos, para quem esse tipo de maquiagem tem grande importância, já que os artistas costumam se apresentar em um palco vazio, um pouco ao estilo do teatro Nô. Ainda que não tenha sido a intenção da fotógrafa, o conjunto de significações ligadas à cultura japonesa está potencialmente disponível para os leitores por meio das pontes sincrônicas e pode ser acionado numa interpretação, incluindo aqueles que também perceberem a referência aos mímicos.

A referência à gueixa deve ser a que primeiro se apresenta para muitos leitores, em função da maquiagem branca assemelhar-se muito àquela usada pela atriz.



Entretanto, vários outros detalhes visuais importantes não são compartilhados com o retrato de Streep, principalmente os relacionados ao cabelo e ao vestuário.⁹ Mesmo no que se refere à maquiagem, existe uma diferença bem visível: enquanto na máscara da atriz não há nada ao redor dos olhos, dando a impressão de um descuido com a maquiagem daquela região, as gueixas demoram até duas horas nessa tarefa de preenchimento das pálpebras inferiores.

O teatro Nô, forma clássica do teatro japonês existente desde o século XIV, possui como sua principal característica a retirada de tudo o que é considerado supérfluo do cenário, de modo a ressaltar a expressividade do artista. Este usa uma máscara e seu comportamento no palco se resume a movimentos lentos, sutis e quase imperceptíveis, com o objetivo de intensificar a atenção do leitor/espectador sobre ele. Esse aspecto pode ser percebido na imagem criada por Leibovitz, na qual a maquiagem funciona como uma máscara e tudo favorece a que as atenções sejam concentradas na modelo: o cenário é simples e o enquadramento, em formato que varia entre o plano americano e o *close up*, destaca o rosto, permitindo que o vejamos nitidamente.

Além dessas aproximações plausíveis, a imagem também está vinculada diretamente à tradição dos retratos de aparato, na qual, como já foi visto, o objetivo da composição é apresentar uma imagem idealizada daquele que é figurado. Entretanto, bem diferente do que é usual nessa tradição, as mãos estão em movimento: a mão direita puxa a pele do rosto na altura da bochecha, enquanto a esquerda pinça sua sobrancelha.

Nos retratos de aparato, as mãos não são visíveis ou encontram-se em repouso. Isso ocorre para forçar o espectador a se concentrar na expressão do rosto, geralmente calma e serena, mas, também, porque, num certo período histórico, mostrar o antebraço (como Streep faz com o braço direito) era considerado um gesto íntimo e sensual. Na fotografia, não só as mãos estão visíveis como são bem expressivas, agindo sobre o rosto da modelo de forma completamente não usual.

Após a primeira massificação da fotografia, no início do século XIX, com as câmeras Kodak, essa tradição se modificou bastante, mas foi apenas no final do século XX, com a segunda massificação promovida pelos aparelhos multifuncionais, que ela deixou de lado a ideia de figurar o modelo ostentando uma imagem eterna para assimilar outras possibilidades, inclusive a efemeridade nas poses.

⁹ As gueixas, por exemplo, usam penteados e grampos de cabelo que significam diferentes estágios de desenvolvimento de uma jovem. Até mesmo um detalhe preciso, como o comprimento de sobrancelhas, é significativo (sobrancelhas curtas indicam juventude e longas demonstram maturidade), o que não é explorado por esse retrato.



No período em que a fotografia de Meryl Streep foi realizada, início dos anos 1980, essa era uma postura incomum, para não dizer inédita, em especial para uma capa de revista. Mesmo assim, ela preserva características dos retratos de aparato, principalmente no que se refere ao fundo neutro, comum nos retratos italianos do século XV, e ao enquadramento destacando o rosto frontalmente.



Figura 14 – O retrato de Meryl Streep em meio a exemplos de retratos de aparato.

A máscara pode ser um comentário sobre a profissão da retratada: por mais que nos comova, o ator nunca nos mostra mais do que uma máscara, uma persona: o ator é um fingidor que finge a dor que não sente tão bem como se assim fosse, na conhecida fórmula de Fernando Pessoa.

Todos esses elementos acabam por destacar seu rosto; nas mãos, contudo, é possível encontrar mais uma chave para interpretar a imagem. Ela puxa o rosto para mostrar que é uma máscara? Para mostrar que está colada à sua pele? Sua roupa sugere espontaneidade, descontração, seu olhar reforça a sugestão de proximidade com o leitor/espectador, acentuada pelo enquadramento mais fechado do primeiro plano. Podemos pensar, assim, que Meryl Streep quis nos dizer que seu retrato não passa de mais uma *persona*, e não de quem ela realmente é.

6 A nudez

O período na *Rolling Stone* foi fundamental para a carreira de Annie Leibovitz, pois lhe permitiu fazer contatos e conhecer pessoas importantes do meio artístico. Nesse emprego, realizou mais de 140 capas e um número excepcional de fotografias. Apesar disso, foi sua atuação na publicidade que lhe deu a experiência que a consolidou como uma das maiores retratistas da atualidade.

Essa prática favoreceu uma possibilidade de experimentação que nenhum outro trabalho lhe ofereceria. Seu início nesse campo foi hesitante, em vista do preconceito



que cercava a área – e que persiste até hoje. Entretanto, os grandes orçamentos a que teve acesso lhe permitiram um nível de experimentação privilegiado, sendo um divisor em sua carreira.

Na *Vanity Fair*, revista onde trabalhou depois que saiu da *Rolling Stone*, Leibovitz assinou belas capas – a mais importante, sem dúvida, foi aquela em que retratou Demi Moore grávida, em 1991. Essa capa gerou grande polêmica, devido ao fato de que Moore foi retratada nua, numa pose considerada por muitos como inadequada para uma mãe. De outro lado, houve aqueles que gostaram muito.¹⁰



Figura 15 - Capa de Demi Moore para a *Vanity Fair* e outras capas inspiradas por ela.

Como nos outros casos apresentados, Leibovitz possuía uma relação anterior com a atriz, o que, sem dúvida, contribuiu para a criação dessa imagem – a amizade entre as duas se consolidou depois que fez as fotografias do casamento de Demi Moore com Bruce Willis, em 1987. A pedido da *Vanity Fair*, Leibovitz pegou um avião até o Kentucky para fazer a sessão. Depois de uma série de imagens convencionais, foi a própria atriz quem sugeriu essa pose e Leibovitz só percebeu o potencial da imagem quando retornou a Nova York.

O rosto da atriz é retratado em três quartos, o cabelo cortado curto está penteado com gel, ao modo dos anos 1980, a face está maquiada e, nos lábios, um batom vermelho, acentuando sua sensualidade. Apesar de nua, ela está bem produzida, usando brincos e um grande anel de brilhantes no dedo médio. Esse conjunto de elementos, junto com seu olhar e sua pose, lhe dão um ar elegante e certo glamour próprios de uma estrela de Hollywood.

A imagem apresenta a atriz grávida e nua, enquadrada em plano americano contra um fundo cinza neutro com uma iluminação suave fornecida por uma fonte situada

¹⁰ Sobre a capa e a polêmica que provocou, ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/More_Demi_Moore>. Acesso em: 22 jul. 2015.



acima e à direita da câmera. A mão direita esconde os seios enquanto a esquerda está ao redor de sua barriga. A pose remete, diretamente, à figura da *Vênus Pudica*, que tem origem na estatuária grega e cuja representação mais conhecida é a famosa pintura *O Nascimento de Vênus*, criada por Sandro Botticelli no século XV.

Na fotografia de Leibovitz, o corpo nu, cheio de curvas, sugere uma sensualidade incomum à iconografia tradicional, cuja referência predominante para maternidade é Nossa Senhora, mãe de Cristo: mulher casta, pura e desprovida de desejos sexuais.



Figura 16 – A capa de Demi Moore e representações da *Vênus Pudica* e do *Nascimento de Vênus*.

Diferente do olhar da *Vênus* de Botticelli, que encara o leitor/espectador ao estilo das *Vênus* tradicionais, oferecendo seu corpo ao *voyeur*; e também diferente da *Vênus Pudica*, que não está consciente de que está sendo observada, o olhar de Demi Moore mira um ponto fora do enquadramento, na direção do foco de luz, acima e à direita da câmera, dando um aspecto sobrenatural, que pode ser associado ao olhar de uma deusa – ela olha acima de todos os mortais.

Além de todos esses elementos/ligações, é interessante notar que existem ecos de uma referência às pequenas esculturas criadas no período paleolítico, em que o desenho dos seios e das nádegas era destacado em relação às outras partes do corpo. Acredita-se que esses pequenos amuletos esculpido em pedras e no marfim de dentes e ossos estariam relacionados à religião, mais especificamente aos poderes de fertilidade, algo fundamental para sobrevivência do grupo naquele momento histórico (quanto maior fosse o grupo de nômades, maiores as chances de sobrevivência).



Figura 17 – A relação da imagem de Demi Moore com uma escultura paleolítica.

Na fotografia original, Moore está situada exatamente na linha vertical correspondente aos pontos áureos do lado direito da imagem (figura 19). Na fotografia utilizada pela revista, houve um novo enquadramento, retirando parte da imagem do fundo, em cima e do lado esquerdo, de maneira que a atriz foi deslocada um pouco mais para o centro, deixando espaços similares dos dois lados, formando três colunas mais ou menos simétricas, mas mantendo seu corpo na zona de tensão visual.

Na capa, foram criadas três faixas verticais e uma horizontal, formada pelo título (apesar de o nome da jornalista que realizou a matéria ser bem destacado, o nome do qual nos lembramos é o da fotógrafa). Pela similaridade de cor e de posição, a cabeça de Moore se integra ao título, sugerindo a Gestalt da letra T.



Figura 18 – A fotografia original, recortada e na capa.

Fonte: <<https://www.1stdibs.com/blogs/the-study/annie-leibovitz-shocking/>>

Annie Leibovitz disse considerar essa imagem uma boa fotografia de capa, mas não uma boa foto por si mesma. Segundo ela, para que fosse um bom retrato, Moore deveria estar com os seios descobertos e olhando para a câmera. Apesar da sua opinião, em outubro de 2005, a capa foi eleita a segunda mais importante dos últimos quarenta anos pela Associação Norte-Americana de Revistas (ASME), atrás apenas de outra fotografia também de sua autoria, a imagem de John Lennon e Yoko Ono.



A despeito da polêmica gerada no primeiro momento, a fotografia foi assimilada pelo imaginário ocidental. Não seria exagero dizer que, no cenário da cultura brasileira, essa imagem ajudou a redefinir a relação da mulher grávida com o sexo, afastando-se da imagem da Virgem Maria, que não incorporava o sexo como elemento constitutivo da maternidade.

Conclusão: mais do que belas fotografias

No início do século XX, as imagens de fotógrafos como Robert Doisneau pretendiam transformar cidadãos anônimos em heróis e cenas corriqueiras em epopeias dignas de serem reportadas. Por sua vez, a fotografia que Leibovitz tem criado ao longo de sua carreira ajuda a eleger ou consolidar como heróis não mais cidadãos comuns, mas personalidades de destaque na comunidade a que pertencem. É exatamente por isso que ela é tão querida e requisitada: utilizando-se de referências que vão desde a história da arte até a cultura pop, suas imagens revelam o que há de melhor no seu retratado.

Apesar de alcançar grande sucesso com o público em geral, Leibovitz ainda não venceu a resistência de boa parte da crítica contemporânea, que parece preferir ignorá-la a reconhecer as qualidades de seu trabalho. Parte dessa objeção pode estar relacionada à sua abordagem afirmativa da realidade, que não deixa espaço para os comentaristas especializados fazerem suas digressões autoconsideradas inteligentes sobre temas filosóficos variados.

Além disso, Leibovitz estaria a serviço dos meios de comunicação de massa, mais especificamente, das revistas de amenidades e da publicidade e, portanto, a serviço do sistema. Por esse ponto de vista, seus trabalhos não mereceriam o status de arte, já que estão vinculados, explicitamente, a um fim e, segundo os seguidores de Kant, a verdadeira arte deve ser desinteressada. A esse pensamento soma-se uma abordagem crítica de tradição marxista, como a utilizada pela Escola de Frankfurt, que nega qualquer associação da arte ao lucro. Ou seja: a verdadeira obra de arte não pode ter uma finalidade e, menos ainda, que essa finalidade seja o lucro.

Essa postura da crítica, na qual há uma suposta pureza intencional associada ao belo e à arte é muito mais reflexo de uma crença romântica do que a realidade histórica da arte. Tal pensamento convenientemente se esquece que, durante toda a história ocidental, aqueles que produziram o que se convencionou chamar de arte nos dias atuais estiveram a serviço do Estado (Egito), da religião (Igreja Católica), ou de mecenas (Renascimento).

Como consequência dessa postura adotada pela crítica, são poucos os estudos que refletem sobre a complexidade e a riqueza das contribuições que o trabalho de Annie Leibovitz tem dado à história da fotografia. Apesar de suas fotografias, usualmente, serem veiculadas em revistas de variedades e de moda, e de serem enquadradas



como comerciais por sua ligação com a publicidade, esse fato não deve ser um desqualificador do seu predicado artístico.

Apesar dessa proximidade com o mundo do capital, não há como negar que seu trabalho tem forte impacto sobre a iconografia contemporânea ocidental, influenciando a história do retrato e criando imagens que, ao longo dos anos, vêm transformando o nosso imaginário simbólico. Dizer que suas imagens apenas repetem o discurso dominante, porque têm um vínculo com o mercado, é um pensamento redutor, que negligencia sua contribuição não apenas estética, mas também política.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HARRIS, Nathaniel. *Vida e obra de Gustav Klimt*. Trad. Bazán Tecnologia e Linguística. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- MOLINO, Denis Bruza. O retrato da pompa. In: COELHO, Teixeira (Org). *Olhar e ser visto*. São Paulo: Comuniquê, 2008. p. 20-59.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egredas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.
- SHARON, Delano. *Annie Leibovitz at Work*. Nova York: Random House, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2006.

Recebido em: 09/03/2018.

Aprovado em: 09/04/2018.