



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A REVOLUÇÃO NA FOTOGRAFIA DE MODA
PELO OLHAR INQUIETO DE ANNIE LEIBOVITZ**

LUIZA MORENA PIRES

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A REVOLUÇÃO NA FOTOGRAFIA DE MODA
PELO OLHAR INQUIETO DE ANNIE LEIBOVITZ**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

LUIZA MORENA PIRES

Orientador: Prof. Ms. Dante Gastaldoni

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **A revolução na fotografia de moda pelo olhar inquieto de Annie Leibovitz**, elaborada por Luiza Morena Pires.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Ms. Dante Gastaldoni
Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense - UFF
ECO/ UFRJ

Prof. Cristina Rego Monteiro da Luz
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
ECO/ UFRJ

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
ECO/ UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

PIRES, Luiza Morena.

A revolução na fotografia de moda pelo olhar inquieto de Annie Leibovitz. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

PIRES, Luiza Morena. **A revolução na fotografia de moda pelo olhar inquieto de Annie Leibovitz**. Orientador: Dante Gastaldoni. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Esta monografia tem o objetivo de apresentar parte da obra fotográfica de Annie Leibovitz, focando especialmente em sua atuação na área da moda. Caracterizada como uma fotógrafa múltipla, sua vida profissional e pessoal são descritas a partir da pesquisa bibliográfica a fim de se compreender em que medida os veículos que Leibovitz trabalhou influenciaram na construção de seu olhar. Com o propósito de contextualizar o campo da fotografia de moda, o trabalho inclui uma reflexão historiográfica sobre o surgimento da técnica fotográfica, evidenciando a influência e os efeitos de seu encontro com o fenômeno da moda. Para figurar o processo evolutivo dessa área são utilizados como referência alguns fotógrafos que se destacaram ao longo dos séculos XIX e XX através de uma compilação de suas imagens. A pesquisa justifica-se ainda pela força da representatividade de Annie Leibovitz, influenciada por tantos profissionais que a ela precederam e responsável por influenciar uma série de outros.

AGRADECIMENTOS

É difícil agradecer a todas as pessoas que de algum modo, nos momentos serenos ou apreensivos, fizeram ou fazem parte da minha vida, por isso primeiramente agradeço à minha família, aos amigos e aos professores que estiveram comigo durante minha formação acadêmica.

Agradeço especialmente aos meus pais por sempre se dedicarem a dar o melhor para mim, não sendo diferente o apoio incondicional que recebi ao longo desse trabalho. Agradeço também aos meus avós, Iza e Nilo, e tia LÍlian por todo amor, carinho e apoio que não me deixaram desistir diante dos obstáculos encontrados no caminho.

Agradeço ao meu orientador Dante por todos os ensinamentos que me guiaram desde a escolha do tema, pela paciência e atenção, e, sobretudo pela confiança dedicada a mim na realização desse projeto de conclusão.

Não poderia deixar de agradecer também aos melhores amigos que eu poderia ter, Camilla e Henrique, pelo companheirismo e incentivo desde o início dessa caminhada e a minha dupla na faculdade, Melissa, por compartilhar anseios e dúvidas, mas também incontáveis momentos felizes dentro e fora da ECO.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	A FOTOGRAFIA DE MODA ENTRE A PERMANÊNCIA E O EFÊMERO	5
	2.1 O surgimento da fotografia revoluciona o mundo da moda	5
	2.2 A evolução da fotografia de moda através dos olhares de seus fotógrafos	8
3	A FOTOGRAFIA MÚLTIPLA DE ANNIE LEIBOVITZ	20
	3.1 A formação como fotógrafa no San Francisco Art Institute	20
	3.2 O “batismo de fogo” na revista Rolling Stone.....	24
	3.3 Vanity Fair: a inserção no mundo da moda e da publicidade.....	33
	3.4 Do glamour ao conflito: a influência de Susan Sontag.....	43
	3.5 As grandes produções na Vogue e a sedução do Photoshop	50
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
5	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	63
6	ANEXOS	66

1 INTRODUÇÃO

Em um cenário como o da mídia contemporânea, a imagem fotográfica ocupa posição de destaque. Amplamente difundida em jornais e revistas, deve-se, sobretudo à aceleração dos processos de informação com a globalização – e sua conseqüente liberação dos sistemas comunicativos e da internet a partir da Revolução Tecnológica nos anos 1990 – a profusão imagética na qual a sociedade está mergulhada nos dias de hoje. Capaz de possibilitar uma nova maneira de percepção do mundo é, entretanto, a qualidade da fotografia em reproduzir a realidade, assim como sua colocação histórica como mecanismo instaurador da verdade, que a dispõe como documento capaz garantir permanência na memória social. Nesse sentido, a partir dos anos 2000, a difusão da fotografia digital, baseada nas possibilidades de pós-edição, incorporou uma liberdade ainda maior ao trabalho dos fotógrafos, conseqüentemente impulsionando a construção das narrativas visuais, uma vez que se parte do princípio de que as ferramentas influem diretamente nas ideias.

No que diz respeito ao fenômeno da moda, caracterizado por sua efemeridade fruto das renovações cíclicas inerentes aos hábitos e costumes de uma sociedade, é a partir de seu encontro com a fotografia, em meados do século XIX, que o mesmo se torna objeto do presente estudo. Nessa circunstância, passamos a compreender o registro técnico fotográfico como instrumento capaz de garantir permanência à moda, uma vez que a estabiliza no tempo com tamanha objetividade e a uma velocidade de registro até então inacessíveis a técnicas como o desenho ou a pintura. Já caracterizada como um segmento com recursos estilísticos específicos, a fotografia de moda assume, portanto, o papel documental, sendo assim capaz de identificar e descrever determinada época ou cultura. Para além da indumentária, ela se relaciona ainda ao uso, ao hábito, às preferências e ao estilo de determinado período, retratados muitas vezes através da superação da revelação do visível. É justamente essa capacidade de captar muito mais do que uma roupa e, inclusive de revelar o invisível – compreendido aqui como um sentimento, um humor ou um traço de personalidade - que faz o trabalho desenvolvido pela fotógrafa Annie Leibovitz se destacar no mundo da moda.

Reconhecida pela multiplicidade de sua atuação no campo fotográfico, a fotógrafa norte-americana começou a se relacionar com as artes desde muito cedo, dentro de sua própria casa, mas é apenas na década de 1960 que ela ingressa no *San Francisco Art Institute* e se aproxima da fotografia, tendo como referência inicial os olhares de grandes mestres como Henri Cartier-Bresson e Robert Frank. Assim, Leibovitz desenvolve um estilo amparado na

câmera de pequeno formato e na fotografia documental que a aproxima do fotojornalismo, um fator responsável por impulsionar a sua entrada, em 1970, na *Rolling Stone*, a iniciante revista de contracultura hippie de São Francisco, com a qual contribuiu por longos 13 anos. O crescimento conjunto da fotógrafa e da publicação garantiu uma rápida ascensão à Leibovitz: em 1973 ela assume o cargo de fotógrafa-chefe, substituindo os negativos em preto e branco pelos de transparência colorida, assim como realizando retratos de personalidades do calibre de John Lennon, ex-integrante da banda *The Beatles*. Em 1974, ela cobriu a renúncia do presidente dos Estados Unidos Richard Nixon e em 1975 desenvolveu o seu primeiro projeto de imersão, acompanhando a banda *The Rolling Stone* em turnê. Sua fama como retratista possibilitou uma coleção de celebridades para as capas da publicação, entre elas a cantora Patti Smith (1978), a dupla The Blues Brothers (1979), e a atriz Meryl Streep (1981). Como em uma via de mão dupla, as alterações gráficas instauradas na revista desde o início da década também contribuíram para o amadurecimento das técnicas da fotógrafa e em 1978, revista e fotógrafa se mudam para Nova Iorque, cenário das grandes editoras da época.

Palco para nomes consagrados da fotografia de moda, como o fotógrafo Richard Avedon, a vida profissional em Nova Iorque permite que Leibovitz conheça personalidades capazes de alterar o rumo de seu trabalho. O contato com a brasileira Bea Feitler, diretora de arte, decreta sua saída da *Rolling Stone* e em 1984 a fotógrafa finalmente abraça o mundo da moda no ambiente cintilante da editora Condé Nast e de sua revista *Vanity Fair*, mudança fundamental para uma maior profissionalização da sua carreira. É nesse mesmo período que, embora investida de um inicial desconforto, Annie Leibovitz se arrisca no campo da publicidade, desenvolvendo campanhas para o cartão de crédito American Express, assim como para a marca de roupas GAP. Em função de sua atuação na área, ela conhece a escritora, ensaísta e crítica norte-americana Susan Sontag, responsável por compartilhar um período de sua vida de profunda reflexão pessoal, assim como de retomada ao início de sua carreira com a reaproximação do fotojornalismo. Ao lado da escritora, com quem realizou alguns projetos profissionais, Annie se volta para a cobertura de guerras, como a da Bósnia, na qual chega a Sarajevo em 1993, e os conflitos em Ruanda, na África do Sul, em 1994, quando decide retornar aos Estados Unidos.

Embora acometida de uma reflexão acerca do trabalho que realizaria após seu retorno, a fotógrafa assina novos contratos com a Condé Nast, iniciando em 1999 sua participação na conceituada revista *Vogue*. À primeira vista paradoxal, o intervalo, assim como o retorno ao mundo da moda, apenas comprovam a multiplicidade de sua atuação por trás das câmeras,

sendo ela a principal responsável pelo resultado de suas imagens. Atualmente focada nas grandes produções, assim como no retrato de celebridades, são nos editoriais da revista e em contribuições especiais à *Vanity Fair* que Annie divide suas atenções, entre rigorosos esquemas de pré-produção e pós-edição. Suas fotografias e sua carreira constantemente são destacadas por outros fotógrafos, além de editores, críticos e as tantas figuras que retratou. Caracterizado como símbolo da consagração de sua obra, o documentário *Life Through a Lens* (2006), dirigido por sua irmã Bárbara Leibovitz, evidencia a maior de suas particularidades: vida pessoal e profissional nunca deixaram de caminhar lado a lado.

Como motivação pessoal para a realização desta monografia está, inicialmente, a relevância de suas fotografias de moda, capazes de influenciar a tantos profissionais que depois dela migraram para o segmento, porém não menos investida de uma admiração por todo desenrolar de sua carreira como fotojornalista e retratista. Em mais de uma década de contribuição com a revista *Rolling Stone*, Annie Leibovitz deixou 142 capas, um incontestável símbolo de status no trabalho de qualquer fotógrafo. Na *Vanity Fair*, assim como na *Vogue*, reposicionou a moda em cenários nunca antes imaginados, desmitificando sua superficialidade. Na publicidade, além das diversas premiações recebidas, conheceu sua parceira de vida e com ela ampliou seus horizontes pessoais e fotográficos. Como termômetro da relevância – indiscutível – de sua representatividade, a fotógrafa tem como marco, até janeiro de 2016, a publicação de nove¹ livros com suas imagens. Suas exposições percorreram museus e galerias ao redor do mundo, incluindo a *National Portrait Gallery* e a *Corcoran Gallery*, de Washington, o *International Center of Photography*, o Museu do Brooklyn, o *Sidney Janis Gallery* e o *James Danziger Gallery*, de Nova Iorque, o *Stedelijk Museum*, de Amsterdã, a *Art Gallery of Bósnia and Herzegovina*, em Sarajevo, a *Maison Européenne de la Photographie* e o *Centre National de la Photographie*, de Paris, a *National Portrait Gallery*, de Londres, o *C/O Berlin*, em Berlim, o *Kunsthau Wien*, em Viena, entre tantos outros.

Quanto às premiações, para citar algumas, Annie Leibovitz já recebeu os prêmios “*Infinity*” tanto de Fotografia Aplicada (1990) como “*Lifetime Achievement*”, pelo conjunto de sua obra, ambos do *International Center of Photography*, as honras como “Lenda Viva” da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, a medalha de “*Commandeur des Ordre des*

¹ São eles: *Annie Leibovitz: Photographs* (1983), *American Ballet Theatre, the First Fifty Years: Portraits by Annie Leibovitz* (1989), *Photographs, 1970-1990* (1991), *Dancers Photographs by Annie Leibovitz* (1992), *Olympic Portraits: Annie Leibovitz* (1996), *Women* (1999), *Annie Leibovitz: American Music* (2003), *A Photographer's Life: 1990-2005* (2006) e *Annie Leibovitz At Work* (2008). (LEIBOVITZ, 2008)

Artres et des Lettres” (2006), do Ministério da Cultura da França e a Medalha de Distinção, do Barnard College (2000). Também foi premiada pela Sociedade Norte Americana de Editores de Revistas em 1987 na categoria “*Innovation in Photography*” e em 2005 ganhou o primeiro e segundo lugar na eleição das 40 capas de revistas mais importantes dos últimos 40 anos realizada pela *American Society of Magazine Editors*, com John Lennon e Yoko Ono na Rolling Stone e Demi Moore para a Vanity Fair, respectivamente. Nos trabalhos publicitários, contou com dois “*Clio Awards*” (1988 e 1989) e com o título de *Print Campaign of the Decade* (1990), pela Advertising Age. Em 2009 ela recebeu a Medalha do Centenário pela Royal Photographic Society e em 2013 o Príncipe de Astúrias de Comunicação e Humanidades.

Nesse sentido, a fim de analisar sua atuação, especialmente na fotografia de moda, será contextualizado historicamente ao longo do segundo capítulo do trabalho o surgimento da prática fotográfica como técnica, elucidada pelos autores André Bazin, Boris Kossoy, Dante Gastaldoni, Jacques Le Goff, Ronaldo Entler e Walter Benjamin, assim como a influência que a mesma estabelece na moda. De acordo com os estudos de Cláudio Marra, Denise Polini e Gilles Lipovetsky será descrita a relação estabelecida entre moda e fotografia para então, em um segundo momento, ser traçada uma linha do tempo evolutiva da fotografia de moda a partir de alguns de seus principais representantes. Desse modo, características do segmento serão evidenciadas através de uma compilação de imagens, responsável por ilustrar suas evoluções técnicas, assim como de seu conteúdo até os anos 1980, década que marca a entrada de Annie Leibovitz na revista Vanity Fair.

O terceiro e principal capítulo, por sua vez, busca através da pesquisa bibliográfica, contida especialmente em obras autorais da fotógrafa, com destaque para os livros *Annie Leibovitz At Work* (2008) e *A Photographer's Life: 1990-2005* (2006), assim como no documentário *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* (2006), aprofundar sua trajetória profissional, assim como acontecimentos em sua vida pessoal. Divididas a partir das fases de sua carreira e baseando-se nas principais publicações em que Annie Leibovitz trabalhou, as sessões respondem por uma atuação profissional múltipla, voltada para o fotojornalismo, assim como para a fotografia editorial, publicitária e até a cobertura de conflitos, alcançando, por último, o mundo da moda, através de uma abordagem completamente diferenciada de seus assuntos e objetos.

2 A FOTOGRAFIA DE MODA ENTRE A PERMANÊNCIA E O EFÊMERO

Neste capítulo será feito um breve histórico da fotografia de moda, aqui compreendida como um entre os vários segmentos de atuação da prática fotográfica que se complementam e dialogam entre si. Tendo o século XIX como ponto de partida, décadas serão percorridas de acordo com acontecimentos fundamentais, assim como seus principais autores, até chegarmos à fotografia de moda que temos hoje. Busca-se, portanto, através da contextualização do nascimento da fotografia e de seu desenvolvimento, estabelecer sua relação com o fenômeno da moda, segundo elucidam Lipovetsky, Marra, Pignotti, Pollini e Poschardt.

Para tanto, o presente estudo se apoia no paradigma teórico-estético que entende a fotografia de moda não como pura documentação de uma roupa, mas como transposição física da própria roupa, ou, melhor ainda, daquele evento que é a roupa vestida, como expõe Cláudio Marra (2008) em seu livro *Nas Sombras de Um Sonho: História e linguagens da fotografia de moda*. Em suas palavras, “passamos a compreender que existe uma moda na fotografia”. (Marra, 2008, p. 32).

2.1 O surgimento da fotografia revoluciona o mundo da moda

Desde a realização da primeira fotografia, em 1826, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, através do processo batizado de heliografia², outros pioneiros buscaram expandir os limites de sua aplicação. No entanto, foi somente em 1839 que a descoberta ganhou conhecimento por parte da sociedade.

Em anúncios quase simultâneos, William Henry Fox Talbot apresenta em Londres o seu sistema negativo/positivo em 25 de janeiro, mas é com auxílio do astrônomo e deputado François Arago, “o qual, em discurso memorável, apresenta as vantagens da descoberta aos membros da Academia e, em nome do inventor, doa à humanidade os direitos autorais sobre o processo” (GASTALDONI, 2007, p. 2), que o francês Louis Jacques Mandé Daguerre³ assume a paternidade da fotografia em 19 de agosto do mesmo ano.

Inicialmente destinada a usos realistas e objetivos, a capacidade de fixar imagens obtidas através da câmara escura conquistou rapidamente a atenção e a simpatia de muitos,

² Processo fotográfico que consiste na reprodução automática, pela ação da luz, de graduações de tons que vão do preto para o branco, de imagens obtidas na câmara escura. (NIEPCE, Joseph N. Memoire on the Heliograph. In: TRACHTENBERG, Alan (ed.) Classic essays on photography. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p.5)

³ O processo fotográfico desenvolvido Niépce e aprimorado por Daguerre consiste na utilização o iodeto de prata como elemento fotossensível, o que garante uma qualidade razoável às imagens. (GASTALDONI, 2007)

mas precisou enfrentar duras críticas oriundas de artistas que não reconheciam seu caráter estético. Segundo Ronaldo Entler (2007), a descoberta de Daguerre causou estranhamento e surpresa. As imagens eram de tal forma fiéis à realidade e traziam uma tal riqueza de detalhes que encantaram um grande número de pessoas, mas provocaram também a desconfiança de vários críticos e artistas. Para Charles Baudelaire (1859), teórico da arte e poeta francês, a compreensão da fotografia como um meio mecânico de reprodução da realidade desprovido de técnica ou de talento artístico a distanciava do caráter de arte.

Pensamento endossado por grande parte da sociedade pictórica da época, a visão de Baudelaire, no entanto, encontra resistência nas ideias do filósofo Walter Benjamin ao afirmar que àquela altura muito já havia sido discutido sobre a relação entre fotografia e arte, mas ninguém havia colocado a questão prévia de saber se a invenção da fotografia havia ou não alterado a própria natureza da arte (BENJAMIN, 1986). Para Benjamin que, nesse contexto, avaliava os rumos da arte segundo sua capacidade de reprodutibilidade técnica, é justamente graças à fotografia que ela “se emancipa de suas origens ritualísticas e ganha um imenso poder de exposição, desenhando os contornos da cultura de massa e ampliando os limites ideológicos e políticos da imagem.”(BENJAMIN apud DANTE, 2007, p. 3)

A natureza inicialmente físico-química – hoje eletrônica – da fotografia e sua capacidade de registrar aspectos do real, tal como estes se mostram, é o que leva Boris Kossoy (1989) a afirmar seu status de credibilidade, assim como Jacques Le Goff (1996) faz ao caracterizá-la como um dos grandes documentos para se fazer história, sobretudo por constituir-se em prova de que algo aconteceu. Nesse sentido, sua originalidade técnica passa a residir em pela primeira vez não haver nada interposto entre o objeto inicial e sua representação, senão um objeto. O que embora não anule a interferência do fotógrafo no resultado final da imagem, nas palavras de André Bazin livra essa reprodução de um “rigoroso determinismo” (BAZIN, 2005, p.22).

Embora os primeiros vestígios da moda sejam datados de um período anterior à descoberta da fotografia, é também a partir do século XIX que se pode compreendê-la como um reflexo da evolução do comportamento (POLLINI, 2007). Considerada uma espécie de retrato da comunidade e uma linguagem não verbal com significado de diferenciação, ela mantém uma relação intrínseca com o tempo, baseando-se em mudanças físicas e sociais que ocorreram dentro de um determinado período. “A moda é o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório” (CALANCA, 2008, p 11-12).

Como aponta a autora (2008), a moda ultrapassa sua relação com a roupa em si, vista, segundo Mafesoli (1996), como uma máquina de comunicar e alcança diversos outros pilares da sociedade, uma vez que instiga novas formas de pensar e agir.

Tratar de moda implica lidar com elementos mais complexos, especialmente quando combinados. Entrando nesse assunto, abrange-se valores como imagem, autoimagem, autoestima, política, sexo, estética, padrões de beleza e inovações tecnológicas, além de um caleidoscópio de outros temas, como: vaidade, competitividade, ego, modismos e atemporalidades. (PALOMINO, 2002, p. 8)

Palomino esclarece a importância da moda como área de produção e expressão da cultura contemporânea. Dessa maneira, sua dinâmica refere-se diretamente ao uso, ao hábito, às preferências, ao gosto e ao estilo de uma sociedade dentro de um determinado espaço de tempo. Segundo Marra (2008), é portanto em função dessa contínua mudança que a moda pode acabar por padecer da condição de instabilidade e de esmaecimento formal, sendo parte fundamental para sua validação o mecanismo de permanência introduzido pela fotografia através da sua objetividade de registro.

É proposto por Barilli (apud MARRA, 2008) que a contínua mudança de estilos, essa procura pelo novo, acaba sendo a principal e fundamental característica de toda prática artística, mas na moda essa tensão supera, e muito, a expectativa de novidade tendo em vista seu caráter extremo. Tal relação de efemeridade, já apontada por Lipovetsky (2009) em seu livro *O Império do Efêmero - A moda e seus destinos nas sociedades modernas* confere à fotografia uma espécie de primeira contribuição à moda, abraçando esse fenômeno de renovação à altíssima velocidade e contribuindo para sua manutenção e solidificação, eternizando-o.

Nesse sentido, no que diz respeito a uma segunda sobreposição entre elas, é também a fotografia de moda, já caracterizada como um segmento com recursos estilísticos específicos dentro do universo fotográfico, a responsável por um papel não apenas ilustrativo ou documental, mas constitutivo da própria moda. O que se apresenta, segundo Marra (2008), é uma moda fotografada e, portanto estabilizada, que se torna objeto e que alcança uma veiculação sem precedentes através das conquistas técnicas no campo da impressão, ocupando seu lugar em revistas, nos catálogos, nos livros, podendo até mesmo ser exposta em galerias e museus. A fotografia, “mais do que um documento da moda, torna-se um veículo promocional.” (PIGNOTTI apud MARRA, 2008, p. 59) Sendo assim, é através dos registros

fotográficos, e de sua relevância como mecanismo instaurador da verdade, que o caráter efêmero da moda adquire permanência na memória social.

Moda e mídia tomaram um caminho comum: servir de suporte uma à outra e engrossar mutuamente a extensa malha de mercado mediante a qual se produzem e oferecem novas imagens. Na difusão da moda via revistas e jornais, a fotografia adquiriu cada vez mais importância.⁴

Tal relevância atribuída à fotografia de moda, entendida como meio e também como mensagem, a torna capaz, portanto, de descrever a história. O que nas palavras do autor, o jornalista Ulf Poschardt (1999, p.7), significa que “uma olhada para os últimos 20 anos da fotografia de moda expõe nossa cultura visual: ela explica as raízes, distorções, mostra uma beleza radiante e detalhes sangrentos, ambos no banal e no sublime”.

2.2 A evolução da fotografia de moda através dos olhares de seus fotógrafos

Diretamente interligadas desde o início, é na revista, mais precisamente na parisiense *La Mode Pratique*, que a fotografia de moda tem sua primeira reprodução em 1892. Até então presente apenas em pequenas tiragens com práticas manuais de colagem, pode-se compreender seu surgimento considerando uma comunicação ampliada e não elitista, fruto da evolução das técnicas de impressão, sobretudo da fotogravura⁵. Com base no conceito de Lipovetsky (2009), não se podem considerar tais produções anteriores à mecanização do processo de impressão por estarem fora do alcance democrático por meio de uma difusão veloz.

Ao avaliar a moda como fenômeno ainda em construção no final do século XIX, como afirma Marra (2008), o papel da fotogravura é, portanto, não o de propagar algo preexistente, mas o de favorecer e desenvolver a difusão do próprio fenômeno. Teoria essa já abordada quanto à mídia em geral:

É um grave erro pensar que a mídia se limita a comunicar algo que preexiste a ela de forma plena e completa. A mídia é sempre instituidora e formativa, assim, também a fotografia não chegou para difundir algo que já estava “pronto e acabado” antes de seu advento (MARRA, 2008, p. 71)

⁴ Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/1474/1220
Acessado em: outubro de 2015.

⁵ Procedimento fotoquímico para gravar, sobre pranchas metálicas (clichês), imagens destinadas à impressão (MARRA, 2008)

O autor conta que mesmo após a disseminação da fotogravura muitas revistas históricas (*La Mode Pratique*, 1899-1939, *Le Miroir*, 1897-1934, *La Femme Chez Elle*, 1899-1938) continuaram a utilizar ilustrações em páginas internas e capas por toda a década de 1920. Tal fato pode ser compreendido como uma escolha conceitual livre ou, por outro lado, decorrente dos limites atribuídos à fotografia como arte, já que não havia limitações técnicas – o que se torna evidente nas palavras pronunciadas, em 1904, por um dos protagonistas da pintura, Pellizza da Volpedo (apud MARRA, 2008, p. 80): “É necessário entender a arte não como uma reprodução genuína do real, mas como uma intensificação da realidade. A primeira se obtém nas reproduções fotográficas, a outra, apenas nas obras de grandes mestres”. Capaz de refletir a posição de toda cultura pictórica na passagem do século XIX para o XX, o pensamento do mestre do simbolismo italiano demonstra a necessidade da fotografia de afastar-se da mera representação e, na dimensão do imaginário, alcançar um lugar em que o real fosse intensificado. (MARRA, 2008)



Imagem 1: Técnica de contraluz e efeitos do “flou” (Adolf De Meyer)

Por tal motivo - embora ateliers como os de Reutlinger e de Nadar já tivessem adquirido certa fama em Paris por seus retratos – a fotografia de moda tem como seu precursor o francês Adolf De Meyer, reconhecido posteriormente como O Barão. Fotógrafo chefe da Vogue América (1914) e, mais tarde, da Harper's Bazaar (1922) – principais publicações de moda, até hoje, no mundo inteiro – é com De Meyer que “[...] pela primeira vez se estabelece uma união forte e explícita entre arte e moda, entre pesquisa pura e aquela que será chamada posteriormente de “indústria cultural⁶” (MARRA, 2008, p.85). Afinal, é nesse momento que a fotografia encontra seu papel de ponte entre moda e estilo de um determinado período, criando uma atmosfera fundada sobre a dimensão conceitual, material e mercantil. Fortemente ligado à pintura impressionista, daí o rótulo de pictorialista⁷, De Meyer elaborou sua linguagem fugindo do real, do concreto, abusando da representatividade e da imaginação. Sua técnica incluía os efeitos do flou⁸, efeitos de contraluz, e produzia famosas “silhouettes”.



Imagem 2: Diva Greta Garbo (Edward Steichen)

⁶Expressão cunhada pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), ao final dos anos 1940, a fim de designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial, sendo esta tratada como mercadoria e estando sujeita as leis de oferta e procura do mercado. Disponível em: www.sociologiacienciaevida.uol.com.br/ESSO/Edicoes/22/artigo127843-1.asp. Acessado em outubro de 2015.

⁷ “O pictorialismo caracteriza-se por uma tentativa de aproximação da fotografia com a pintura. Para isso, os fotógrafos retocam e pintam as fotos, riscam os negativos ou embaçam as imagens. Também empregam em sua obra composições e assuntos característicos da pintura.” (MARRA, 2008, p.87)

⁸ Efeito de contraluz que confere uma espécie de contorno desfocado ao elemento fotografado. Disponível em: www.diariodoscamos.com.br/variedades/2009/01/photographies-de-antigamente-e-historia/1120303/ Acessado em dezembro de 2015.

No passo dos primeiros sucessos do modernismo e, portanto, de um estilo de formas mecânicas com rígidos esquemas geométricos, Edward Steichen substituiu o Barão como fotógrafo chefe da Vogue em 1923. Dessa maneira, sua fotografia se coloca diante de um cenário pós Primeira Guerra, adquirindo certa sisudez, (POLLINI, 2009) que a ela confere maior elegância e “origina o chamado chique”. (MARRA, 2008, p.104). Dentre as técnicas de Steichen, o uso de cortes secos e fortes contrastes de luz o aproximam da pintura, mas sua proposta de uma nova feminilidade voltada para uma mulher independente o recoloca no contexto pós-guerra.

A figura da mulher que emerge de suas fotografias é bem diferente daquela delineada pela obra de De Meyer. Estamos de fato diante de um modelo de mulher dinâmica e ativa, que quer começar a ser plenamente protagonista em todos os campos que antes eram atributos exclusivos dos homens. Antes de tudo, no trabalho e na vida produtiva, mas também no tempo livre, no lazer e no esporte. (MARRA, 2008, p.103)

Como explica Marra (2008), os valores da fotografia de moda constituíram uma nova linguagem após a década de 1930. A cor tomou conta da revista Vogue, sendo da autoria de Steichen a primeira capa colorida, publicada na Vogue América, em 1932.

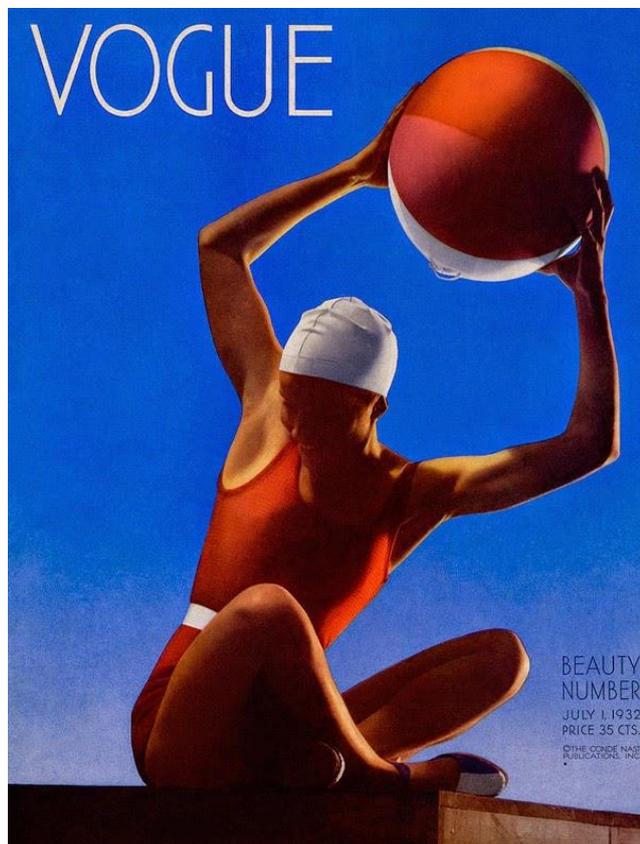


Imagem 3: Destaque no mundo da moda, a Vogue é pioneira na fotografia colorida (Edward Steichen)

Durante os anos 1920 e 1930, renomados fotógrafos destacaram-se nas publicações de Condé Nast⁹ e Randolph Hearst¹⁰ passeando por suas edições nos Estados Unidos e na Europa, inseridos na atmosfera modernista. No cenário da moda, uma bipolaridade marca especialmente a passagem da década, período em que emergiam as estilistas Gabrielle “Coco” Chanel e Elsa Schiaparelli. Com olhar liberador sobre o papel da mulher na sociedade, Chanel tinha no minimalismo geométrico a sua bandeira. Por outro lado, Schiaparelli abria as janelas para a extravagância, interpretada de maneira fantasiosa. Como explica Pollini, a estilista “[...] fez uso de ideias cubistas e, principalmente, surrealistas, em seus desenhos, expandindo as fronteiras do que se subentende por arte e do que se subentende por moda” (POLLINI, 2009, p. 57). Inseridos no mesmo contexto de ambiguidade estão os contemporâneos e amigos próximos George Hoyningen-Huene e Horst P. Horst, segundo Marra (2008), marcados por um:

[...] difícil e controverso percurso em direção ao amadurecimento de uma identidade estética que a fotografia estava realizando naqueles anos. Uma identidade complexa, constantemente em competição com a pintura, com um tormento e talvez também com um sentido de inferioridade que envolvia a fotografia em sentido amplo, mas também os fotógrafos, inconscientemente em dúvida sobre como se apresentar, se como técnicos, como hábeis artesãos ou talvez como artistas tout court. (MARRA, 2008, p.112)

Para o barão estoniano Hoyningen-Huene, à margem do aprendizado tradicional com aquisições técnicas, o conceitual apresentava-se sensível à lição geométrica-minimalista presente nos movimentos artísticos da época. Ponto forte percorrido ao longo de todas as suas obras, as composições evidenciavam o uso de um novo posicionamento da modelo, que saía do centro da imagem, liberando espaço e revelando “o valor e o sentido do vazio” (MARRA, 2008, p.114). Ao destacar a relação entre Hoyningen-Huene e Horst, Cláudio Marra (2008) caracteriza o segundo como “discípulo” do primeiro e é nessa condição que o americano Horst assume a posição de fotógrafo-chefe na Vogue francesa, quando seu mestre, em 1935, vai para a Harper’s Bazaar. Apegado ao conceitual, ao erótico e ao teatral (RUSSO, 2012), ele utiliza seu domínio de luz para alcançar a estética dramática. É nas sombras fortes, portanto, que Horst exprime a sensualidade de seu trabalho.

⁹ Editor que em 1909 adquiriu a revista vogue com uma tiragem de quatorze mil cópias e hoje concede o nome à Condé Nast Publications, um dos maiores grupos internacionais de edições de revista. (MARRA, 2008)

¹⁰ Fundador, em 1887, da Hearst Corporation, um grupo de mídia, que dentre elas responde pela revista Harper’s Bazaar. Disponível em: pt.m.wikipedia.org/wiki/William_Randolph_Hearst. Acessado em janeiro de 2016

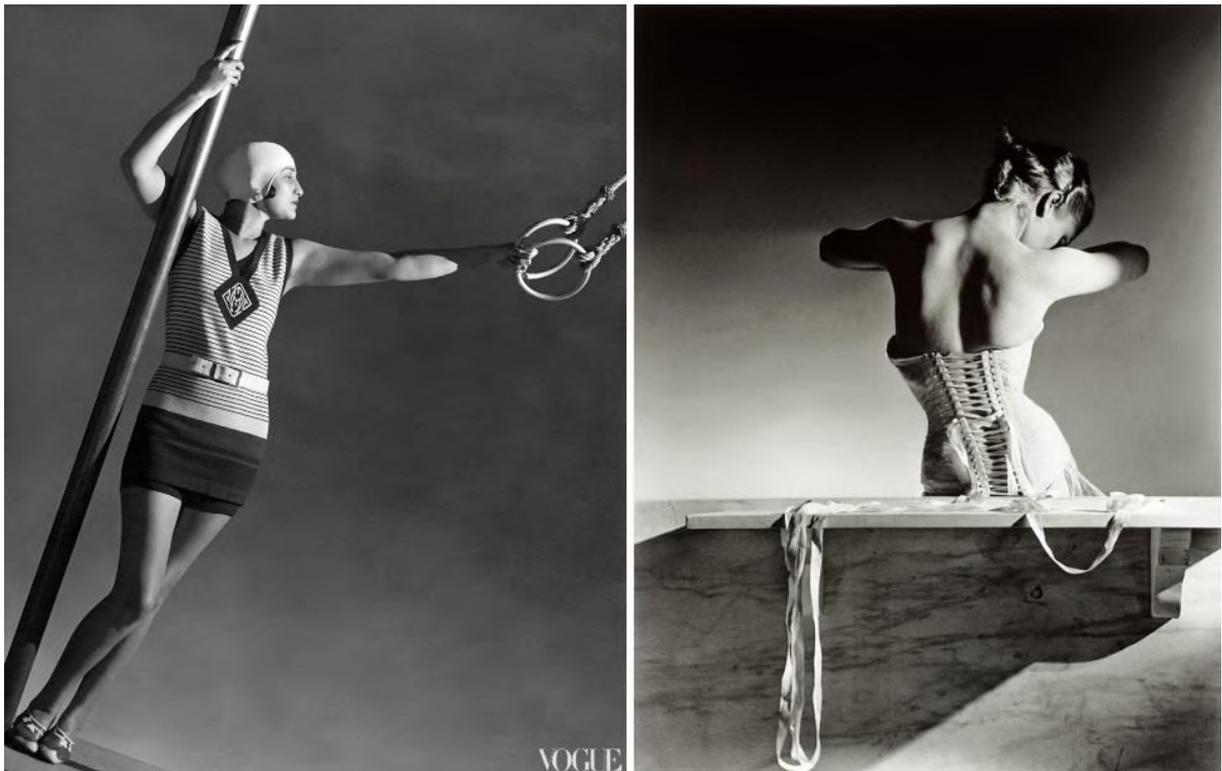


Imagem4: À esquerda (George Hoyningen-Huene), a modelo que deixa de estar posicionada no centro da foto. À direita (Horst P. Horst), sombras fortes e estética dramática valorizam a sensualidade.

Prova da relação intrínseca no que diz respeito à evolução da fotografia de moda a partir das revistas, é justamente para acompanhar a revolução gráfica da Harper's Bazaar, colocada em prática pelo designer Alexey Brodovitch, em 1933, que o fotógrafo esportivo húngaro Martin Munkácsi entra no mundo da moda e propõe um novo estilo: imagens dinâmicas, imediatas e mais próximas dos comportamentos comuns. Dessa maneira, estúdios são substituídos por externas e cenários construídos por ambientes reais. A influência de seu trabalho atinge grandes nomes, como Cartier-Bresson, que o considerava responsável por apresentar-lhe a capacidade da fotografia de alcançar a eternidade através do momento (RODRIGUEZ & SCONTRIO, apud MARRA, 2008) e Richard Avedon, admirador e sucessor de sua vertente narrativa na fotografia:

Munkácsi trouxe um gosto pela alegria e pela honestidade, um amor pela mulher para o que, antes dele, era uma arte mentirosa, destituída de alegria e de amor. Foi ele o primeiro. E agora o mundo da assim chamada moda está povoado de filhos de Munkácsi, os seus herdeiros. (AVEDON apud MARRA, 2008)



Imagem 5: A fotografia de estúdio é substituída por ambientes reais e torna-se mais dinâmica (Martin Munkácsi)

A Segunda Guerra Mundial marcou não apenas histórica e socialmente uma época, mas também no universo das artes provocou mudanças significativas com o vigor de novos paradigmas sociais. Conforme expõe Russo (2012), a mulher, antes coprotagonista em uma sociedade burguesa e masculina, passa a inserir-se ativamente na vida social, detendo sua individualidade como ser pensante. Por tal motivo, na fotografia de moda, a figura feminina, antes compreendida apenas como um manequim¹¹ tem também sua atitude e personalidade evidenciadas por grandes nomes como Richard Avedon e Helmut Newton.

É essa capacidade de levar-nos a crer que nós somos testemunhas de um momento crucial na vida emocional do sujeito, e de tornar-nos curiosos em saber o que provocou a cena e o que a ela se seguirá, que dá à fotografia de Avedon seu caráter peculiar, aquele de não ser tão-somente a foto de uma mulher bonitinha e bem vestida, mas um olhar revelador da alma feminina em relação a um acontecimento, a uma paixão. (SARGEANT apud MARRA, 2008, p.148)

¹¹ “A expressão “manequim” deriva do uso, em voga entre 1600 e 1700, de enviar às grandes cidades europeias, manequins de madeira vestidos para divulgar a moda parisiense.” (MARRA, 2008, p. 74)



Imagem 6: À esquerda, a fotografia de moda (Martin Munkácsi) tem suas primeiras influências do movimento. À direita, o fotógrafo Richard Avedon representa a feminilidade, assim como o movimento, inspirado por Munkácsi

Nesse sentido, de acordo com Sargeant, além da capacidade de Avedon de retratar um novo modelo de feminilidade, seu trabalho é sucessor do de Munkácsi no que diz respeito à fotografia narrativa. A imagem isolada, convidativa à imaginação “a ponto de obrigar aquele que dela usufrui a uma ação de integração e complemento com o único fotograma que dispõe” (MARRA, 2008, p.148) é substituída pela fórmula de conto, presente na moda até os dias de hoje. Como resultado, no lugar de jogar com a ausência de um “antes” e um “depois” o fotógrafo propõe a ideia de mini-histórias contadas através de várias imagens – constituindo assim o embrião para os ensaios editoriais.



Imagem 7: Muito do trabalho de Avedon, como sua inspiração circense, pode ser percebido na fotografia de Annie Leibovitz (Richard Avedon)

A partir da segunda metade do século XX, o avanço tecnológico nos Estados Unidos possibilitou o desenvolvimento da primeira coleção ready-to-wear¹², por Christian Dior. Com isso, o aumento da produção e, conseqüentemente, a alteração nos hábitos de consumo influenciaram diretamente a fotografia. A necessidade de escoar a produção, alcançando assim a classe média, fez com que nos anos 1960 a moda marcasse claramente sua “intenção de propor-se como um estilo global, um modo de vida, em vez de simples passarela de roupas” (MARRA, 2008, p.150). Essa necessidade de invadir o real encontra na fotografia e nas revistas um poderoso meio de produção e disseminação dos novos conceitos. A fim de acompanhar as mudanças socioculturais da época, as exigências impostas aos fotógrafos tornam-se também progressivamente mais maleáveis e a representação fotográfica de moda avança na investigação de novas técnicas e linguagens.

Ideia cunhada por Marra (2008), é no contexto dos anos 1970 que se instaura uma moda “dentro” da fotografia. Na própria imagem passam a se apresentar situações, comportamentos, nos quais o verdadeiro tema não é mais a roupa em si, mas ela encarnada. Como afirma o autor, “seria necessário sem dúvida dizer que, desde então, se confirmou de

¹² Ready-to-wear (pronto para usar) é a expressão americana que originou no francês o “Prêt-à-porter”, caracterizando a produção de roupas em grande escala. Disponível em: www.fatorestilo.com/vocabulario-fashion-ultimas-palavras/15958/. Acessado em janeiro de 2016.

maneira definitiva a passagem do “corpo vestido” ao “vestido corporalizado” (MARRA, 2008, p. 163) e o fenômeno das “*top models*” apenas reafirmaria a necessidade de substituir “modelo + roupa” por um corpo único, real, efetivo e identificável em uma personalidade. Nessa circunstância, se inicialmente a fotografia de moda se caracterizava pela apresentação direta da roupa, os anos 1960 trouxeram consigo uma atmosfera com a qual se identificar, deixando assim para a década de 1970 uma marcada autonomia da imagem em relação ao produto.

Com a revolução sexual já assegurada, tal autonomia permitiu que fotógrafos de moda como o alemão Helmut Newton, dotado de um intenso componente voyeurista, confundissem os papéis, apreciando uma figura feminina forte e ativa, imersa em seu erotismo. Em suas composições, distantes de ter o produto como destaque, Newton abusa dos estereótipos, levando ao limite aquilo que de algum modo já está codificado, como o fetichismo, o sadomasoquismo e a homossexualidade feminina. (MARRA, 2008) Nesse sentido, “o corpo dos anos 1980 é um corpo carnal, não psicológico” (MARRA, 2008, p.175), voltado para a exibição da própria materialidade e até da artificialidade. “No meu trabalho fazemos uma distinção entre modelos e gente de verdade. Nunca consideramos as modelos como sendo gente de verdade” (NEWTON apud BLONSKY, 2004, p.13). De acordo com Lipovetsky (2009), Marra (2008) e Pollini (2009), moda é também comportamento e, justamente, o comportamento de uma sociedade em meio a uma revolução dos costumes acaba refletido nas produções fotográficas voltadas para a indústria da moda.



Imagem 8: Temas como sensualidade, à esquerda, e fetiche, à direita, passam a fazer parte da moda (Helmut Newton)

Marcada pela aceleração dos processos de informação e pelo fenômeno da globalização, com a liberação do sistema comunicativo e a difusão em massa do computador e da internet, a revolução tecnológica alterou nos anos 1990 também a lógica da fotografia - inserida em uma esfera digital e com possibilidades de pós-edição. A ideia de anulação do privado abordada por McLuhan como a imagem de um “bordel sem paredes” (MCLUHAN, 1964, p. 202), aparece normatizada mediante o espaço ocupado pela imagem com sua ampla difusão na vida do homem contemporâneo. No caso da fotografia de moda, essa ausência de limites a ponto de multiplicar estilos e linguagens em um clima no qual se pode fazer tudo tem como representante maior o milanês Oliviero Toscani e sua relação com a marca Benetton“. A partir de 1984, Toscani não se limita simplesmente a fotografar os produtos do grupo Benetton, mas se torna o responsável por toda a estratégia de comunicação da empresa” (MARRA, 2008, p.191). Essa relação de pluralidade e autonomia estabelecida entre fotógrafo e marca é justificada por Mesquita:

Os anos 1990 mudam o status de quem define e elabora a imagem: o designer já não é a única estrela. Fotógrafos, stylists, top models, maquiadores, cabeleireiros, diretores de arte, programadores visuais, web designers, ou seja, toda a equipe que compõe a imagem é valorizada como nunca” (MESQUITA, 2004, p. 90)

Desse modo, a autora esclarece que acima da proposta de apresentar roupas ou acessórios para o objetivo de construir imagens através do envolvimento de uma série de profissionais. No caso Benetton, sobretudo, essa construção vem “aplicando de forma quase escolar o princípio do *ready-made* duchampiano¹³, fundado sobre a descontextualização do objeto e seu estranhamento”, (MARRA, 2008, p. 193) criando campanhas baseadas no escândalo e na provocação. Para Toscani, o deslocamento da fotografia jornalística para o universo da moda com o acréscimo da legenda “United Colors of Benetton” ressalta sua dramaticidade, residindo aí a sua intenção de mobilização através da marca.

¹³ O *ready-made* caracteriza-se pela manifestação radical da intenção de Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta, representante do Dadaísmo, de apropriar-se de produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística, elevando-os à categoria de obra de arte. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made. Acessado em: janeiro de 2016.



Imagem9: As campanhas publicitárias da marca Benetton têm na provocação sua intenção de mobilização (Oliviero Toscani)

Dessa maneira, as imagens de moda passam a ser constituídas através de uma intenção, em que estão imbricados diferentes componentes capazes de ressaltar o apelo da mensagem a ser constituída visualmente. No caso de Toscani, são eles: a renúncia explícita à técnica, haja vista a utilização de imagens pré-concebidas, a abordagem de temas sociais e humanísticos como preconceito, doenças, preservação ambiental, entre outros, e uma transgressão compreendida como força criativa capaz de fazer seu consumidor participar do “Mundo Benetton”.

3 A FOTOGRAFIA MÚLTIPLA DE ANNIE LEIBOVITZ

O nascimento da fotografia, no século XIX, trouxe consigo uma nova maneira de compreender o mundo. Nos dias de hoje, com seu espaço já consolidado, o que se estabelece é uma produção imagética jamais vista ou pensada, amplamente difundida através dos meios de comunicação. Nesse cenário, fotógrafos como Annie Leibovitz garantem sua relevância na construção de um imaginário social, percebido por Soulages (2010) como o melhor meio para se compreender a realidade.

Neste capítulo, será abordada a trajetória pessoal e profissional da fotógrafa para melhor explicar, mais a frente, sua construção conceitual da fotografia de moda. A partir da pesquisa bibliográfica contida especialmente em títulos autorais, como seus livros *Annie Leibovitz At Work* (2008) e *A Photographer's Life: 1990-2005* (2006), assim como no documentário *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* (2006), dirigido por sua irmã Bárbara Leibovitz, as características primordiais de seu trabalho serão descritas a fim de destacar a relevância de sua obra.

3.1 A formação como fotógrafa no San Francisco Art Institute

Anna Lou Leibovitz, mais conhecida como Annie Leibovitz, é um dos principais nomes da fotografia contemporânea, mundialmente conhecida por seu trabalho nas revistas Rolling Stones, Vogue, Harper's Bazaar e Vanity Fair. Nascida em 1949, em Waterbury, no estado de Connecticut, cresceu em uma família judaica de classe média e manteve contato com a fotografia e a arte durante a infância e a adolescência, de maneira natural, dentro de casa. Terceira dentre os seis filhos de Marilyn e Sam (Susan, Howard, Paula, Philip, Bárbara), Leibovitz conta em seu livro de memórias *Annie Leibovitz At Work* (2008) que foi através de registros feitos por sua mãe que a câmera ganhou familiaridade, e que a vida, muitas vezes dentro do carro para acompanhar o pai militar em bases aéreas, apresentou-lhe o enquadramento. “Nunca tinha me ocorrido que poderia ter uma vida como fotógrafa, eu estava acostumada a ver o mundo através de um quadro. O quadro era a janela do carro da nossa família.” (LEIBOVITZ, 2008, p.11)¹⁴

Em 1967, durante a Guerra do Vietnã, seu pai é enviado com a família a uma base

¹⁴ Tradução da autora. “Years before it ever occurred to me that one could have a life as a photographer, i had become accustomed to looking at the world through a frame. The frame was the window of our family's car”

americana nas Filipinas, enquanto Annie volta aos Estados Unidos para estudar arte e ingressa no *San Francisco Art Institute*. Em uma viagem de férias no ano seguinte ela conhece o Japão e compra sua primeira câmera reflex 35 mm, a Minolta SR-T 101, usada para fazer fotos variadas, inclusive dentro da base.

Inseridos em um contexto de contracultura, como analisam Marra (2008) e Pollini (2009), os Estados Unidos vivem nesse período um cenário de efervescência, caracterizado pelos movimentos hippie e punk - o que impulsiona Leibovitz a se inscrever em um curso noturno de fotografia na faculdade. Diante dessa circunstância, já com a câmera em mãos e uma crescente aproximação com o fotojornalismo, durante um workshop ela flagra o poeta Allen Ginsberg usando entorpecentes em uma manifestação pacifista.

A fotografia me satisfazia. Eu era uma pessoa jovem, impaciente e não formada. A fotografia me parecia um meio mais rápido que a pintura. A pintura era isolante. A fotografia me levou para fora e me ajudou a socializar. Senti-me em casa nas salas onde os estudantes de fotografia trabalhavam. Havia muitos expressionistas abstratos raivosos nos ateliês de pintura. Eu não estava pronta para a abstração. Eu queria realidade. (LEIBOVITZ, 2008, p. 13)¹⁵

Como relembra Annie (2008), Henri Cartier-Bresson e Robert Frank eram ao final dos anos 1960 as principais referências fotográficas no *San Francisco Art Institute* e seus estilos de reportagem pessoal e portátil, em 35 mm, eram transmitidos aos alunos. No lugar do ensinamento de técnicas, a prática ganhava o coro de discussões sobre as imagens recém-tiradas, como em uma verdadeira “comunidade de artistas”. (LEIBOVITZ, 2008, p.13)

Henri Cartier-Bresson e Robert Frank eram os nossos heróis. “*The world of Henri Cartier-Bresson*” tinha sido recém-lançado, e eu me lembro de olhar para o livro e perceber o que significava ser um fotógrafo. A câmera dava-me 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 sido lançada, e eu me apaixonei pela ideia de trabalhar como Robert Frank. Dirigindo um carro por aí e tirando fotos. Procurando histórias. (LEIBOVITZ, 2008, p. 13)¹⁶

¹⁵ Tradução da autora. “Photography suited me. I was a young and unformed person and i was impatient. Photography seemed like a faster médium than painting. Painting was isolating. Photography took me outside and helped socialize me. I felt at home in the rooms where the photography students worked. There were a lot of angry abstract expressionists in the painting studios. I wasn't ready for the abstraction. I wanted reality.”

¹⁶ Tradução da autora. “Henri Cartier-Bresson and Robert Frank were our heroes. The World of Henri Cartier-Bresson had just been published, and i remember looking at that book and realizing what it meant to be a photographer. The câmera gave you a license to go out alone into the world with a purpose. Robert Frank was probably the most influential figure among the photography students. A new edition of The Americans had also just been published, and i fell in love with the idea of working like Robert Frank. Driving around in a car and taking pictures. Looking for stories.”

A influência dos fotógrafos citados acima na carreira de Annie possui, porém, apontamentos diferentes e para compreendê-los serão descritas brevemente algumas de suas contribuições. Com os pés na pintura dos 13 aos 21 anos e inspiração particular em uma fotografia do húngaro Martin Munkácsi, publicada na revista *Photographies* (1931), Cartier-Bresson desenvolveu seu fotojornalismo baseado tanto no rigor formal, com organização geométrica dos elementos no quadro, quanto na predileção pelo registro de cenas espontâneas. Com seu método do “The Decisive Moment”, que tituló também uma compilação de fotografias suas, lançada em 1952, o francês descreveu o instante em que, após a espera paciente, fossem reunidos na imagem os elementos composicionais da fotografia de forma a dar significado e eloquência a uma ocasião. “[...] Dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel.” (CARTIER-BRESSON, 1952) O que nas palavras de Jorge Pedro Sousa pode ser explicado a partir de uma seleção consciente:

O olhar fotográfico de Henri Cartier-Bresson é algo vago, sutil, talvez mesmo metafórico, mas ambiciosamente centrado no real. É um olhar que revela a responsabilidade de um fotógrafo consciente em relação à influência que as suas imagens podem adquirir. Na sua essência encontra-se uma brilhante seleção dos locais onde o fotógrafo se posiciona, uma atenção extrema ao enquadramento e à composição, bem como, evidentemente, a concentração em torno do momento da exposição, visando o “instante decisivo”. (SOUSA, 2000, p. 76)

Dessa maneira, a fim de obter uma imagem-síntese Cartier-Bresson afirmava colocar na mesma linha de mira cabeça, olho e coração para que o momento enquadrado, somado ao rigor da composição e ao clímax da ação, fosse capturado pelo ato, quase instintivo, de acionamento do botão disparador. (GASTALDONI, 2007)

Em sua reflexão sobre a composição fotográfica de Robert Frank, Rouillé (2009) chama a atenção para sua oposição à perfeição racional de Cartier-Bresson na medida em que, embora Frank também explore o sabor do acaso, ele valoriza o não enquadramento das cenas e incorpora as imperfeições em seus filmes. Inspiração para Leibovitz, que também desenvolveu ao longo de sua carreira um trabalho de documentação *on the road*¹⁷ pelos EUA, o suíço Robert Frank ganhou, em 1955, a bolsa da Fundação John Simon Guggenheim¹⁸ (por

¹⁷ Tradução da autora. “Na estrada”

¹⁸ 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

recomendação de Walker Evans¹⁹), cujos recursos foram utilizados para obter as imagens contidas no livro *Les Américains* (1958), uma das obras fotográficas mais conceituadas do século XX. (SOUSA, 2000)

Ao longo do projeto, o fotógrafo documentou os Estados Unidos sob a visão de um europeu, utilizando uma câmera 35mm e filme preto e branco. A bordo de um carro percorreu mais de 40 estados norte-americanos e com a máquina de pequeno formato garantiu portabilidade e fluidez inovadoras ao seu fotojornalismo. Jorge Pedro Sousa (2000) observa em seu livro *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental* que o fotógrafo reuniu imagens pessoais, privilegiando a subjetividade e afastando-se assim da reportagem clássica. Segundo Sousa, em sua renúncia à objetividade Robert Frank apresenta um caráter revolucionário, à medida que ampliou o interesse fotojornalístico, podendo, inclusive, ser considerado o precursor do *New Journalism*²⁰ da década de 1960.

Investida do mesmo ânimo jornalístico, mas, sobretudo, impulsionada por uma lealdade ao pai que estava a serviço na guerra do Vietnã, Annie decide em 1969 trabalhar no Kibbutz²¹ Amir e estudar hebraico em Israel. Equipada apenas com sua câmera, ela registra a experiência e em 1970, já de volta à escola de arte, continua a retratar os protestos, que só aumentaram em quantidade e violência desde que esteve no exterior. Convencida pelo namorado, Leibovitz reúne as imagens que fez enquanto esteve fora àquelas que realizou nos comícios pacifistas e nos protestos estudantis para apresentar o material ao diretor de arte da revista Rolling Stone, Jann Wenner. Como relembra a fotógrafa, é em uma edição especial da publicação, dedicada a protestos estudantis, em 1970, que sua imagem feita em frente à

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. Disponível em: www.gf.org/about-the-foundation. Acessado em setembro de 2015.

¹⁹ 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*. Disponível em: www.photography-now.net/listings/index.php?option=com_content&task=view&id=352&Itemid=334. Acessado em: setembro de 2015

²⁰ *New Journalism*, ou Novo Jornalismo, no Brasil, 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. Disponível em: homoliteratus.com/the-new-journalism-um-jornalismo-antigo-que-permanece-novo/. Acessado em: dezembro 2015.

²¹ Espécie coletividade comunitária israelita baseada na autossustentabilidade através da terra. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Kibbutz. Acessado em: dezembro de 2015.

prefeitura de São Francisco ganha a capa, iniciando assim oficialmente a parceria de mais de uma década com a revista. “Uma das fotografias da manifestação na Câmara Municipal foi utilizada para a capa de uma edição especial [...] Foi o início da minha carreira. Ver aquela imagem nas bancas de jornal é um momento que ficará comigo para sempre.”²² (LEIBOVITZ, 2008, p.14-16)

3.2 O “batismo de fogo” na revista *Rolling Stone*

O nome por si só evoca a cultura do *rock and roll*, mas o sonho de Jann Wenner e do crítico musical Ralph Gleason tinha aspirações ainda maiores. Com sua primeira publicação em outubro de 1967, a revista *Rolling Stone* nasceu em meio ao movimento de contracultura hippie de São Francisco e surgiu para abordar, mais do que música, tudo aquilo que ela abraçava. Reconhecida por Chapple e Garofalo (1989) como um órgão proeminente da nova indústria hippie de discos, a revista trabalhou, desde seu início, ligada às companhias de gravação e aos fabricantes de aparelhagem a fim de fazer publicidade para a juventude. Fator esse que, longe de uma visão negativa, segundo Wenner (apud CHAPPLE & GAROFALO, 1989) sustentou sua base sólida, ampliou sua difusão e possibilitou, embora investida de uma lógica comercial, a publicação da cultura da juventude:

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)

No que diz respeito a essas “coisas e atitudes” mencionadas por Wenner, a *Rolling Stone* abraçou desde o seu início temas além da música, como cultura popular, arte, tecnologia e política. Composta por uma equipe jovem, a publicação bimensal contava com grandes nomes do Novo Jornalismo entre eles Hunter Thompson, Tom Wolfe e Truman Capote, com suas destacadas narrativas consideradas romances de não-ficção. A entrada de Annie Leibovitz acontece em 1970 e ainda nos anos de faculdade ela tem participação ativa nas reportagens.

²² Tradução da autora. “One of the pictures of a demonstration at City Hall was used for the cover of a special issue [...]. It was the beginning of my career. Seeing that image on the newsstand is a moment that will stay with me forever”

Uma vez integrada por figuras de suma importância ao Novo Jornalismo característico da época, o que pontua editorialmente a publicação até a primeira metade da década de 1970 são composições gráficas centradas no texto, sem destaque para as imagens. As fotografias, de acordo com Leibovitz (2008), não raro eram publicadas em tamanho muito pequeno ou cortadas e rearranjadas em colagens, impressas em preto e branco sobre papel-jornal.

Ao final do ano de 1970, Jann Wenner vai ao encontro de John Lennon, ex-integrante da banda The Beatles²³, para uma entrevista e após alguma insistência deixa a nova fotógrafa acompanhá-lo. Consciente de que aquela seria a sua “[...] primeira pauta importante para a Rolling Stone” (LEIBOVITZ apud WOODWARD, 2001, p.34), Annie faz, portanto, o seu primeiro retrato de capa para a edição de janeiro de 1971: uma foto de John considerada uma “olhada no cronômetro” (LEIBOVITZ, 2008). A partir desse momento, tem início uma fase marcada por experiência e experimentação, em que revista e fotógrafa crescem juntas - o que leva Leibovitz a ter na ponta dos dedos a maioria de suas capas até 1983. Como relembra o jornalista David Felton:

Trabalhávamos para algo em que realmente acreditávamos. Éramos os únicos que descreviam realmente o que acontecia. Estávamos interessados em experimentar com nossa arte e com tudo que fazíamos. Ela tinha toda aquela energia e imaginação, um grande senso jornalístico e imediatamente gostei dela. (FELTON in *Life Through a Lens*, 2006).

²³ The Beatles foi uma banda e 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: www.allmusic.com/artist/p3644. Acessado em janeiro de 2016.



Imagem 10: À esquerda, o músico John Lennon foi o primeiro retrato de capa feito por Annie Leibovitz (1971). A capa à direita com Mick Jagger caracterizou-se por um trabalho de imersão da fotógrafa junto à banda The Rolling Stones.

Nome por trás da matéria sobre a turnê norte-americana de 1972 da banda The Rolling Stones, Truman Capote contou com Annie para ilustrá-la e foi em uma das cidades visitadas que ela conheceu pessoalmente uma de suas inspirações, o fotógrafo e cineasta Robert Frank, que estava fazendo um filme sobre os bastidores dos músicos. “Eu não podia acreditar que seria capaz de vê-lo trabalhar por alguns dias, que eu estava realmente na sala onde Robert Frank estava carregando sua máquina” (LEIBOVITZ, 2008, p.33)²⁴. Mais do que estar ao lado de figuras tão importantes para ela, o trabalho fotográfico também lhe rendeu o convite de Mick Jagger, vocalista do grupo, para que os acompanhasse novamente, três anos depois, cobrindo a turnê norte-americana de 1975. Em um trabalho à margem da revista e que a afastou durante dois meses da contribuição exclusiva com a Rolling Stone, Annie realiza o seu primeiro processo de imersão, documentando cotidiano, bastidores e shows da banda e vivenciando de perto aquela realidade.

Estive em muitos ônibus de turismo e em muitos shows, mas as melhores fotografias que eu fiz de músicos trabalhando foram durante a turnê dos Rolling Stones. Eu provavelmente gastei mais tempo com eles do que com qualquer outro assunto. Para mim, a história das fotos é sobre quase me

²⁴ Tradução da autora. “I couldn't believe that i was able to watch him work for a few days, that i was actually in the room where Robert Frank was loading his camera.”

perder e voltar, o que significa estar profundamente envolvida em um assunto. A única coisa que me salvou foi que eu tinha a minha câmera ao meu lado. Ela estava lá para me lembrar quem eu era e o que eu fazia. Ela me separava deles. (LEIBOVITZ, 2008, p. 42)²⁵

Ao longo dos anos de participação ativa na publicação, Annie Leibovitz tornou-se responsável pela cobertura de assuntos variados: do lançamento da Apollo 17, último voo tripulado para a lua, em 1972, à renúncia do presidente Richard Nixon, em 1974 - publicada em uma matéria especial sem texto, apenas com suas fotos. Sua atuação, nesse contexto, se caracterizava por um trabalho de imersão, o que, segundo ela (2008), proporcionaria uma fotografia mais próxima e, dessa maneira, mais real. Tal empenho originava fotos íntimas e reveladoras e, para a Rolling Stone, imagens com um ponto de vista diferenciado de qualquer outra revista.



Imagem 11: “Fui uma das últimas jornalistas na Casa Branca. Todos já tinham ido, mas eu ainda estava lá fora e percebi os guardas enrolando o tapete. Não era o tipo de foto que mais alguém poderia publicar ou se interessaria em publicar. Muito pode ser dito pelo que acontece entre os momentos principais” (LEIBOVITZ, 2006)

Seguindo um cenário de evoluções tecnológicas no qual mergulharam as grandes publicações da época, a partir dos anos 1970 a Rolling Stone inicia também uma série de

²⁵ Tradução da autora. “I’ve been on many tour buses and at many concerts, but the best photographs i’ve made of musicians at work were done during that Rolling Stones tour. I probably spent more time on it than on any other subject. For me, the story about the pictures is about almost losing myself, and coming back, and what it means to be deeply involved in a subject. The thing that saved me was that i had my camera by my side. It was there to remind me who i was and what i did. It separated me from them.”

alterações em seu projeto gráfico, e as adaptações apresentam impacto direto na composição fotográfica de Leibovitz. Ainda no início da década, em 1973, as imagens de capa passam a ser impressas em quatro cores e Annie, já no cargo de fotógrafa-chefe, precisa substituir seus negativos em preto e branco pelas transparências coloridas, mais conhecidas por slides ou cromos. A fotógrafa (2008) percebe uma peculiaridade no comportamento da tinta no papel-jornal utilizado: as imagens eram reproduzidas em tons mais escuros do que os originais obtidos em filme reversível, uma característica que levou Leibovitz a optar por flashes externos como iluminação complementar em suas fotos.

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. [...] 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)²⁶

Sua pouca experiência com iluminação, como relata, encontra, sobretudo na falta de um estúdio próprio até 1981, as respostas para a evolução. Com uma demanda crescente de retratos, Annie alugava espaços de outros fotógrafos, o que ganha relevância na medida em que ela passa a se familiarizar com recursos técnicos e possibilidades estilísticas oferecidas pelos equipamentos disponíveis.

Pautada pela busca de uma maior inserção no núcleo editorial, assim como pela aproximação com as agências de propaganda, outra significativa mudança leva a Rolling Stone, em 1978, de quatro para quarenta salas e de São Francisco, na Califórnia, para o coração empresarial de Nova Iorque, a Quinta Avenida em Manhattan. “Se íamos fazer parte do ramo editorial dominante para poder crescer tínhamos que sair de São Francisco e ir para Nova Iorque” (WENNER in *Life Through a Lens*, 2006). É nesse contexto, e sob o mesmo cenário da famosa editora Condé Nast, que a revista de música e comportamento se profissionaliza, ganha novas abordagens passando a representar o mundo das celebridades, e

²⁶ Tradução da autora. “When i shot in black and white, the printer who processed my film, Chong Lee, saved me. He would inspect the film under a red light in the darkroom and push it until he saw something. But he couldn't help me with color. The exposure is critical with color transparencies. [...]To survive the printing process at Rolling Stone, i began adding strobes to natural light. This produced very graphic images in terms of form and color. There was a lot of contrast and color saturation in the pictures, but on the newsprint pages of Rolling Stone they were muted and off-register.”

investe em mais uma alteração no seu projeto gráfico.

Resultado do trabalho da diretora de arte e consultora brasileira Bea Feitler, as novidades garantem novo formato às suas páginas, que passa a ter uma proporção mais quadrada e menos retangular (de 21,6 x 27,9 cm para 25,4 x 30,4 cm). Essa alteração, como relembra Leibovitz (2008), impacta diretamente o seu trabalho uma vez que precisa substituir o equipamento de pequeno formato, em 35 mm, pela câmera de médio formato. Prova de um amadurecimento diante das necessidades impostas pela Rolling Stone, a nova câmera lhe proporciona imagens com maior riqueza de detalhes. Tão maiores eram a clareza e a qualidade de suas fotos, que demandavam também um aprimoramento técnico em sua captura:

A câmera de maior formato produzia um negativo quadrado e 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. Essas câmeras eram pequenas e portáteis e apropriadas para reportagem, para movimentar-se rapidamente. Mas o negativo 6x6 produzia mais detalhes, que era como uma bênção mista pra mim. Você vê tudo com muito mais clareza em um negativo maior. Profundidade de campo e iluminação tornaram-se mais críticas. Você realmente precisa focalizar. O negativo 35 mm mascarava muitas inadequações técnicas. (LEIBOVITZ, 2008, p.58)²⁷

Consequência das mudanças editoriais sofridas pela revista e da influência de Bea Feitler, consultora da nova Rolling Stone, Leibovitz (2008) ressalta o início de uma nova fase em seu trabalho, marcada especialmente por uma maior profissionalização. O que se percebe agora é a preocupação da fotógrafa em incorporar a concepção criativa às suas imagens, iniciativa que ganha forma pela primeira vez em um trabalho dedicado à revista *Life*²⁸ sobre uma série de poetas, em 1980. O produto final, de acordo com a sua autora (2008), são imagens simbólicas como as de Tess Gallagher e de Robert Penn Warren.

As ideias básicas para os retratos de Tess Gallagher e Robert Penn Warren vieram da leitura de seus poemas, de fazer a minha lição de casa. Se eu

²⁷Tradução da autora. “The larger format camera produced a square negative. It was also more appropriate for shooting prearranged, set-up portraits. If the subject was in one place and could be lit, there really was no point in taking the picture with a 35 mm camera. The 35 mm cameras were small and portable and appropriate for reportage, for moving around quickly. But the xx negative produced more detail, which was mixed blessing for me. You see everything a lot clear in a bigger negative. Depth of field and lighting become more critical. You really have to focus. The 35 mm negative had masked a lot of technical inadequacies.”

²⁸*LIFE Magazine* foi uma revista fundada em 1936 por Henry Luce (fundador da Time Magazine), que depois de adquirir os direitos da marca caracterizou-a como uma revista semanal de notícias, com abordagem central no fotojornalismo. Entre 1978 e 2002, a publicação tornou-se mensal e hoje responde como um dos canais da Time no site time.com. Disponível em: [en.wikipedia.org/wiki/Life_\(magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Life_(magazine)). Acessado em: janeiro de 2016.

estivesse me preparando para fotografar um dançarino, gostaria de vê-lo dançar, gostaria de ouvir suas músicas. Em algum lugar da matéria-prima estará o núcleo do que a imagem vai se tornar. Não precisa ser uma grande ideia (LEIBOVITZ, 2008, p. 55)²⁹



**Imagem 12: “Robert Penn Warren costumava escrever sobre a morte. Pedi-lhe para sentar na cama e tirar a camisa. Eu queria ver debaixo de sua pele, seu coração batendo, seus pulmões bombeando.”³⁰
(LEIBOVITZ, 2008, p.55)**

Na Rolling Stone, por sua vez, o resultado desse aprimoramento técnico, do planejamento e da concepção criativa vem acompanhado por um elogio do fotógrafo - e inspiração para Annie - Richard Avedon para foto de Bette Midler deitada em uma cama coberta por rosas. A imagem criada para a divulgação do filme *A Rosa* foi para Avedon (in *Life Through a Lens*, 2006) “a melhor solução para uma capa de revista vista em 30 anos.” Sucesso refletido também nas palavras de Jann Wenner:

²⁹Tradução da autora. “The basic ideas for the portraits of Tess Gallagher and Robert Penn Warren came from reading their poems, from doing my homework. If i were preparing to photograph a dancer, i would watch him dance. I would listen to the musician's record. Somewhere in the raw material was the nucleus of what the picture would become. It didn't have to be a big idea.”

³⁰ Tradução da autora. “Robert Penn Warren had been writing about death. [...] I asked him to sit on the bed and take his shirt off. I wanted to see under his skin, to see his heart beating, his lungs pumping.”

Ela começou a investigar o que outros fotógrafos tinham feito ao longo dos anos, seus conceitos, e a trazer propostas. Trouxe esta coisa linda que estava profundamente ligada à pessoa retratada. Lembro-me de vê-la sempre pensando sobre o que faria, como o faria. Ligo isso à sua foto de Bette na cama de rosas. (WENNER in *Life Through a Lens*, 2006)



Imagem 13: Para a divulgação do filme *A Rosa*, Annie Leibovitz e sua equipe retiraram os espinhos de centenas de rosas para a concepção criativa da fotografia de Bette Middler (1979)



Imagem 14: À esquerda, a dupla The Blues Brothers (1979). À direita, a cantora Patti Smith (1978): “Não vi o que ela fotografou até ser publicado e lembro-me de olhar para a foto e pensar “eu sou assim?” Quem

eu via não me era familiar, mas no que evolui como ser humano vim a conhecer a pessoa que ela viu na foto. (in *Life Through a Lens*, 2006)

Outras tantas fotografias conceituais tornaram-se símbolo do processo criativo da fotógrafa - algumas contidas na seleção de seu livro *Annie Leibovitz At Work* (2008), como as de Patti Smith (1978), The Blues Brothers (1979), Meryl Streep (1981) e Steve Martin (1981) - o que a colocou no patamar de “uma grande retratista e importante cronista dos Estados Unidos” (CLINTON in *Life Through a Lens*, 2006). Mérito comprovado pela imagem de John Lennon e Yoko Ono deitados juntos em um abraço. A fotografia, realizada coincidentemente no mesmo dia do assassinato do cantor, em 1980, tornou-se símbolo de sua morte e, segundo Bea Feitler, a responsável por elevar o trabalho de Annie a outro patamar.

Eu fotografei-os no seu apartamento em Dakota no início de dezembro e, alguns dias mais tarde, voltei com algo específico em mente. John e Yoko estavam trocando um beijo na capa do novo álbum. Um simples beijo. Eu pensei sobre como as pessoas enroscam-se juntas na cama e pedi-lhes para posar nus em um abraço. Eles nunca foram envergonhados em tirar as roupas[...]. Eles eram artistas. John não teve nenhum problema com a minha ideia, mas Yoko disse que não queria tirar suas calças por algum motivo. Então eu disse "fique com tudo" e fiz uma Polaroid deles deitados juntos. John olhou para a imagem e disse: "você capturou exatamente o nosso relacionamento" (LEIBOVITZ, 2008, p.46)³¹

³¹ Tradução da autora. “I photographed them at their apartment in Dakota early in December, and then a few days later i came back with some specific in mind. John and Yoko were exchanging a kiss on the cover of the new album. It was a simple kiss in a jaded time. I thought about how people curl up together in bed, and i asked them to pose a nude in an embrace. They had never been embarrassed about taking their clothes off. [...] They were artists. John had no problem with my idea, but Yoko said that she didn't want to take her pants off for some reason. So i said "oh, leave everything on". I made a Polaroid of them lying together and john looked at it and said "you have captured our relationship exactly”

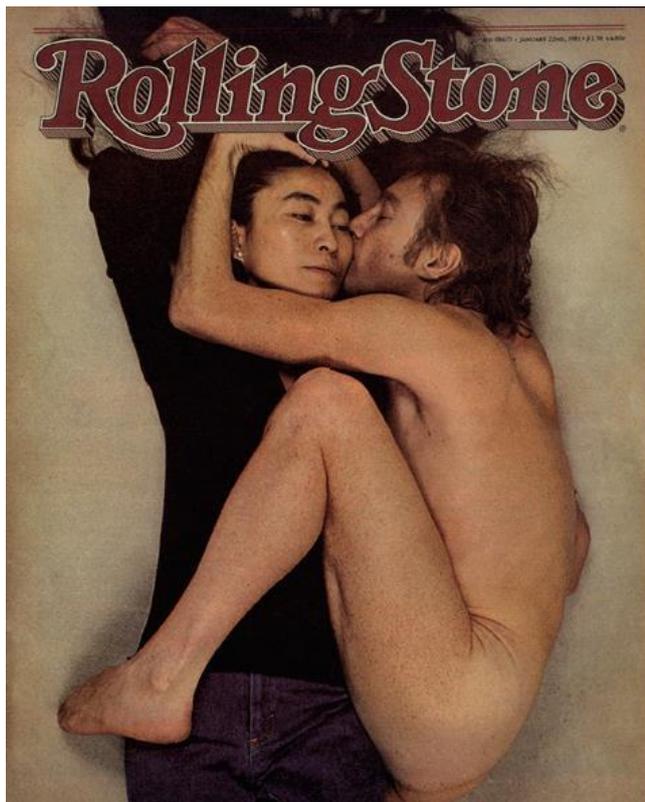


Imagem 15: John Lennon e Yoko Ono. “John afirmou: “não tenho medo de fazer isso. Não tenho medo de mostrar minha vulnerabilidade”[...] Não sabíamos que um destino cruel nos aguardava apenas quatro ou cinco horas depois” (ONO, in *Life Through a Lens* 2006)

Não menos como um ato de respeito à perda de um dos maiores artistas da época, quanto como uma grande jogada de marketing de Feitler, a foto de John Lennon e Yoko Ono ganhou sozinha a capa da edição de janeiro de 1981 da revista, sem chamadas, nem legendas, apenas acompanhada do nome “Rolling Stone”. Anos mais tarde, em 2005, tornou-se reconhecida pela *American Society of Magazine Editors* como a melhor fotografia de capa dos últimos 40 anos. (LEIBOVITZ, 2008)

3.3 Vanity Fair: a inserção no mundo da moda e da publicidade

Inicialmente intitulada *Dress & Vanity Fair* (1913), a publicação mensal norte-americana fora de circulação desde os anos 1930 tem seu projeto de reedição aberto, em 1981, na companhia Condé Nast. Com nomes de peso integrando sua equipe, como Leo Lerman, editor-chefe, Ruth Ansel e Bea Feitler, diretoras de arte, e Irving Penn, fotógrafo-chefe, a nova *Vanity Fair* chega ao mercado em 1983, baseada em Nova Iorque e orientada por conteúdos em moda, política, artes e comportamento. A entrada de Annie Leibovitz na revista

deve-se, sobretudo, ao convívio com Feitler durante sua contribuição com a *Rolling Stone*, embora para estar inserida no ambiente glamuroso da editora a fotógrafa precisasse levar seu trabalho para uma área mais convencional (BROWN in *Life Through a Lens*, 2006). Nesse sentido, o que fica claro através das palavras de Tina Brown é uma necessária ruptura da fotógrafa com a revista do rock para inserir-se, definitivamente, no mercado editorial predominante.

Annie estava no auge das drogas na época. Ela era irresponsável, deixava carros alugados em qualquer lugar e não os devolvia no prazo. Não havia como pará-la, não achei que eu pudesse pará-la. Bem que tentei e tudo o mais, mas não dá. Ficamos felizes em dizer, sabe: “vá para a *Vanity Fair*. Você precisa de uma mudança na vida. Vá para um ambiente onde não haja tantas drogas. Deixe de cobrir esse tipo de gente, porque sempre que você vai você se envolve com isso”. (WENNER in *Life Through a Lens*, 2006).

Dessa maneira, como explicita o editor Jann Wenner, sem a alternativa de contribuição simultânea com as duas revistas, Leibovitz encerra após treze anos, em 1983, a atuação na *Rolling Stone* e o convite de Bea Feitler, por sua vez, marca não apenas o início de uma nova etapa em seu trabalho, mas a sua entrada, de fato, no mundo da moda. “Foi como crescer, precisava deixar aquilo para entender o que eu podia fazer e quem eu era” (LEIBOVITZ in *Life Through a Lens*, 2006). A fotógrafa pontua a mudança como uma fase de recomeço, marcada em sua vida pessoal por uma internação na clínica de reabilitação e na vida profissional pelo lançamento de seu primeiro livro, *Annie Leibovitz: Photographs* (1983), com o icônico retrato de Meryl Streep na capa.



Imagem 16: “Meryl estava desconfortável com toda a atenção que estava recebendo da mídia [...] ela contou que não queria ser ninguém em especial, apenas uma atriz. Eu disse que ela não precisava ser alguém em particular e sugeri que talvez gostasse de colocar o rosto branco para ser um mímico. Isso a colocou à vontade já que ela tinha um papel a desempenhar.”³² (LEIBOVITZ, 2008, p. 61)

Embora contratada pela Vanity Fair desde 1983, Leibovitz começa a participar ativa e regularmente apenas a partir do ano seguinte, quando Tina Brown assume o cargo de editora-chefe. Uma via de mão dupla marca os anos de trabalho intenso na revista e se, por um lado, a publicação associada à moda exigiu da fotógrafa habilidades antes irrelevantes, como o cuidado especial com a beleza e a roupa dos sujeitos retratados, sua capacidade criativa e relação de direção fotográfica abriram as portas da Vanity para muitas celebridades.

As celebridades frequentemente diziam não à Vanity Fair, pois a revista tinha uma história de altos e baixos. O nome de Annie foi o “Abre-te, Sésamo” para muitos. Eles sabiam que queriam algo extraordinário, que ela os forçaria a fazer coisas de que não seriam capazes com outra pessoa. (BROWN in *Life Through a Lens*, 2006)

Exemplo desse relacionamento de colaboração entre fotógrafa e fotografados, capaz de posicionar a revista no mercado, está a capacidade de Annie de tirá-los do lugar comum, trazendo com sua fotografia uma nova maneira dos artistas se enxergarem. “Se são muito fotografados eles querem fazer algo diferente. É legal levar a fotografia um pouco mais

³² Tradução da autora. “Meryl was uncomfortable with all the attention she was getting.[...] she talked about how she didn't want to be anybody, just an actress. I told Meryl that she didn't have to be anybody in particular and i suggest that maybe she would like to put on whiteface. To be a mime. That set her at ease, she had a role to play.”

longe” (LEIBOVITZ in *Life Through a Lens*, 2006). Whoopi Goldberg imersa em uma banheira de leite (1984), Keith Haring pintado em sua própria obra (1986) e Demi Moore grávida nua (1981) são alguns de seus primeiros sujeitos retratados para a Vanity Fair, em uma participação que dura até os dias de hoje.

Uma infinidade de artistas, escritores, atores, músicos, políticos e esportistas se postaram à frente da artista, formando um genial painel humano da cultura pop dos últimos 40 anos. O passaporte para ingressar no panteão dos heróis pops passa por ter sido retratado por Annie. (WOLFENSON, 2014)³³

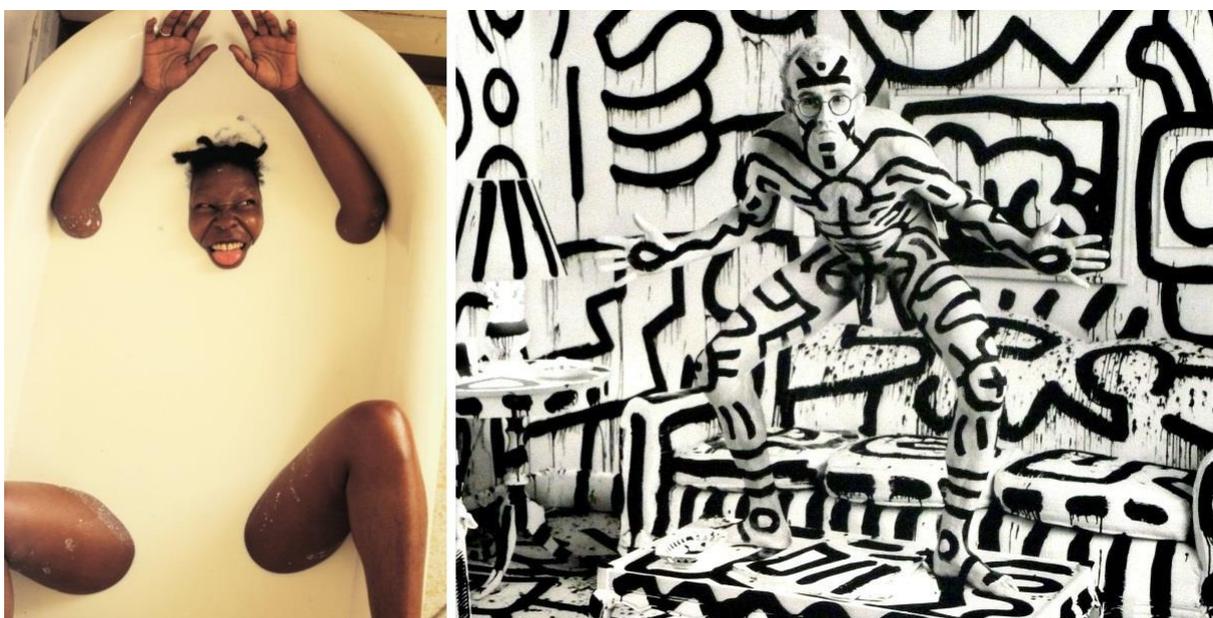


Imagem 17: Fotografias conceituais: à esquerda a comediante Whoopi Goldberg (1984) em uma banheira de leite. À direita, o artista gráfico Keith Haring mimetizado em sua obra (1986)

Os anos de estudo na escola de artes de São Francisco, assim como a liberdade do trabalho desenvolvido na Rolling Stone e a bagagem de mais de uma década de carreira afastaram Annie da fotografia publicitária e a tornaram resistente a emprestar suas imagens para tais peças até os anos 1980, quando Ruth Ansel, diretora de arte da Vanity Fair, a incentiva a dedicar-se a esse mercado. Embora investida de um inicial desconforto artístico e em uma área completamente nova com relação aos seus anos de fotografia editorial, ela aceita em 1986 o convite da agência de publicidade *Ogilvy & Mather* para fotografar uma extensa campanha da empresa de cartões de crédito American Express. O sim por parte da fotógrafa é

³³ Disponível em: vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2014/08/annie-leibovitz-uma-artista-de-outro-mundo-sob-o-olhar-de-bob-wolfenson.html. Acessado em: janeiro de 2016.

assumido, sobretudo no fato de tratar-se de uma campanha de retratos, cujas sessões poderiam ser acompanhadas apenas pelo diretor de arte da agência, Parry Merkley, sem qualquer participação de representantes da American Express. Isto é, sem abrir mão, portanto, de certa liberdade na criação.

O trabalho publicitário não veio naturalmente pra mim. Era algo que ia contra o núcleo da filosofia das escolas de arte da Costa Oeste com a qual eu comecei. [...] Ruth Ansel, que era 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)³⁴

O esforço na aceitação da campanha publicitária, que contou com 103 retratos obtidos entre 1987 e 1992, nos quais foram acrescentados apenas o slogan “*Cardmember Since 19__*. *Membership has its privileges*”, resultou nos prêmios “*Inovation in Photography*” pela *American Society of Maganize Photographers*, em 1987, em um Clio³⁵ na categoria “mídia impressa”, em 1988, e no título de “Campanha da Década”, concedido pela revista *Advertising Age*³⁶, em 1990. Outro trabalho publicitário datado do mesmo período e também premiado com um Clio (1989), suas fotografias para a marca de roupas GAP, iniciadas em 1988, contaram com composições em preto e branco feitas em estúdio de personalidades que ela mesma pôde escolher, como Anthony Kieds, da banda Red Hot Chili Peppers e o pugilista Evander Holyfield. Intitulada “*Individuals of Style*”, a campanha envolveu diversos fotógrafos com liberdade para a criação de retratos de personalidades à sua escolha.

³⁴ Tradução da autora. “Advertising work did not come naturally to me. It was against the grain of the West Coast art-school philosophy that i’d started out with. [...]Ruth Ansel, who was the art director at Vanity Fair then, took me aside and said that i should be spending some of my time on advertising. It was OK to do advertising. More than OK. It was something that you did if you were a professional photographer in New York. Ruth said that twenty-five percent of my work should be advertising.”

³⁵ Premiação anual fundada em 1959 para reconhecer a excelência criativa no campo da proganda. A partir de 1965, o evento, antes restrito ao mercado norte-americano, começou a avaliar trabalhos internacionais. CLIO 2010. About. Disponível em: www.clioawards.com/about/. Acessado em janeiro de 2016.

³⁶ Advertising Age é uma revista semanal fundada em 1930 nos Estados Unidos, que se dedica a notícias, análises e divulgação de dados de mídia

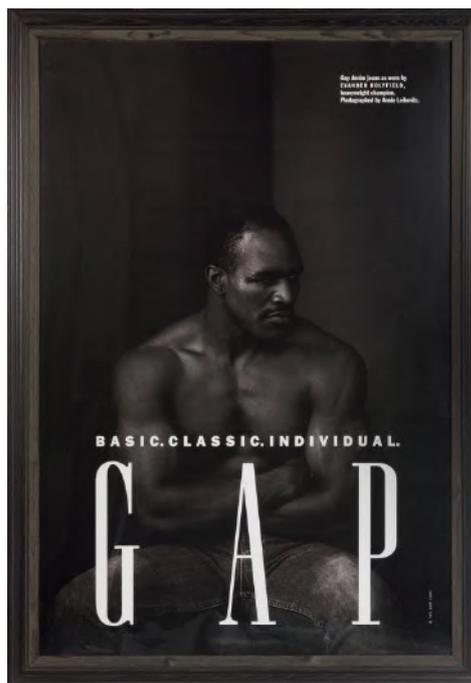


Imagem 18: Retrato feito em estúdio do pugilista Evander Holyfield (1992) para a campanha da marca de roupas GAP

Já inserida no *mainstream* e distante do fotojornalismo de contracultura no qual iniciou sua carreira, é a partir de sua atuação na Vanity Fair e da aceitação da publicidade que Annie descobre uma nova maneira de trabalhar. Com orçamentos maiores, produções mais elaboradas, além de cronograma e planejamento mais rigorosos, visto que em diversos casos o retratado recebia cachê, seu nível de exigência com as etapas do processo aumenta e ela elabora o método que chama de “fórmula dos dois dias”:

Parry me perguntou quanto tempo eu precisaria com os sujeitos, de maneira que eles pudessem saber o que seria solicitado. Foi a primeira vez em que 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 conhecê-lo e um segundo dia apenas para fotografar ou para finalizar alguma sessão que possa ter começado no primeiro dia. Quando você conhece alguém está apenas tentando ser agradável e pegando pistas para uma foto. Mas quando você está com eles tem ideias que não teria em ficar simplesmente lendo ou pesquisando sobre seu trabalho. O sistema de dois dias previa uma missão de reconhecimento. O primeiro dia me deu espaço para observar e conversar, então eu poderia ir embora e pensar sobre o que tinha aprendido. (LEIBOVITZ, 2008, p.67)³⁷

³⁷ “Parry asked me how much time i needed with the subjects, so that they would know what was required. It was the first time i had thought about that. How much time did i need to make a portrait? I came up with the formula of at least two days to work with a subject, in addition to location scouting. A day for meeting them and a second day for shooting or finishing any shooting that had started the day before. When you first

Como efeito de suas novas atuações, a prática de imersão no universo dos personagens retratados, tão característica dos anos na Rolling Stone, cede lugar para uma rígida organização de seu trabalho, pautada na produção, concepção, edição e seleção das melhores imagens tanto para o sujeito fotografado, quanto para a revista e seus leitores. Segundo o agente literário Andrew Wylie (in *Life Through a Lens*, 2006) “Annie tem uma louca ligação com a qualidade que sobreviveu ao seu sucesso comercial”.



Imagem 19: Cate Blanchett (2009) “A capa é um dilema ingrato. Ela não é uma fotografia, você pode estar fazendo publicidade. Ela é feita para vender a revista e tenho que bater aquelas fotos, mas meu trabalho realmente adquire vida lá dentro.” (LEIBOVITZ, 2006)

meet someone you are just trying to be nice and picking up clues for a picture. you get ideas when you are with them that you wouldn't get simply by reading about them or studying their work. The two-day system provided for a reconnaissance mission. The first day gave me room to observe and talk. then i could go away and think about what what i'd learned.”



Imagem 20: Julia Roberts, George Clooney, Tom Cruise, Katie Holmes, Nicole Kidman, Channing Tatum, Reese Witherspoon, Tom Ford, Keira Knightley e Scarlett Johansson, entre outros, são algumas das personalidades que estamparam as capas de Annie Leibovitz para a Vanity Fair.

No ano de 1991, uma fotografia de Demi Moore grávida e nua ganhou a edição de agosto da revista, comprovando a colaboração existente entre Leibovitz e seus retratados, já que a imagem, feita a pedido de Demi, não faria parte inicialmente do ensaio fotográfico. Essa capacidade da fotógrafa de interagir com a atriz fotografada acaba tendo como resultado, segundo Tina Brown (2006), uma ampla discussão na mídia sobre a maternidade, alavancando, em paralelo, as vendas da publicação:

Assim que a foto foi revelada Annie disse “porque não a usamos na capa?” Não imaginei que seria a explosão que foi na mídia. A capa abriu discussões sobre maternidade e aparência feminina. Isso continua até hoje. A foto nos levou de 800 mil exemplares para um milhão e isso nunca mais baixou. (BROWN in *Life Through a Lens*, 2006)



Imagem 21: A foto à esquerda, feita à pedido da amiga Demi Moore, acabou virando capa da Vanity Fair (1991) e provocando imensa polêmica nos Estados Unidos

Capaz de enxergar a capa como uma ferramenta de venda em uma lógica publicitária e comercial, Annie busca ainda propor novas versões de seus retratados, muito embora seja de fato no interior da revista que seu trabalho ganhe forma e verdade. Fato que a fotógrafa deixa

claro ao afirmar que “a capa é um dilema ingrato. Ela não é uma fotografia, você pode estar fazendo publicidade. Ela é feita para vender a revista e tenho que bater aquelas fotos, mas meu trabalho realmente adquire vida lá dentro.” (LEIBOVITZ in *Life Through a Lens*, 2006)

Famosas por reunirem grandes nomes de Hollywood, as capas da edição da Vanity Fair que antecedem à premiação do Oscar tornaram-se símbolo de sua ligação com a revista, assim como de sua habilidade de direção para coordenar fotos de grupo. No seu interior, por sua vez, apresentam-se sob as lentes e o olhar da fotógrafa os grandes profissionais da indústria do cinema.



Imagem 22: Julianne Moore, Jennifer Connelly, Gwyneth Paltrow, Naomi Watts, Salma Hayek, Jennifer Aniston, Kirsten Dunst, Diane Lane, Lucy Liu, Hilary Swank, Alison Lohman, Scarlett Johansson e Maggie Gyllenhaal estampam a edição da Vanity Fair Hollywood (2004) pelas lentes de Annie

Uma de suas mais recentes – e polêmicas - contribuições para a publicação norte-americana caracteriza-se pelo ensaio de capa da edição de junho de 2015, no qual Bruce Jenner apresenta-se como Caitlyn à sociedade, após mudança de sexo. Sem nenhuma chamada senão o título da matéria “Call me Caitlyn”, a foto de Leibovitz ganha destaque total como símbolo de representatividade e desmitifica mais uma vez o esvaziamento da fotografia de moda e sua suposta superficialidade, comprovando sua legitimidade como instrumento de discussão e reflexão na sociedade. Quanto à abordagem do sujeito retratado, Annie reforça em uma entrevista concedida ao site “*Out*” (2015)³⁸ a necessidade de uma relação de troca e

³⁸ Disponível em: www.out.com/popnography/2015/10/07/annie-leibovitz-discusses-her-caitlyn-jenner-

empatia com objetivo de tornar o trabalho satisfatório para quem nele se vê representado - fotografado, fotógrafo e revista - e ainda deixa claro: “Por mais que soubéssemos que estávamos fotografando para uma revista e produzindo uma capa, estávamos imersos nisso, e buscando alcançar o resultado que ela esperava. Queríamos que fosse um sucesso para ela. É por isso que não sou realmente uma jornalista, porque tenho empatia na hora de tomar decisões”.



Imagem 23: Primeira matéria após a cirurgia de mudança de sexo de Caitlyn Jenner (2015)

3.4 Do glamour ao conflito: a influência de Susan Sontag

Fortemente marcada por sua experiência profissional e pela carreira construída, Annie Leibovitz deve, sobretudo aos últimos anos de fotografia editorial e publicitária, o encontro com a escritora norte-americana Susan Sontag, em 1988. A essa altura reconhecida por um estilo próprio de retratos e imagens produzidas, a fotógrafa é convidada por Sontag para realizar a sessão de fotos que viria a acompanhar seu mais recente trabalho, o livro “*AIDS e suas Metáforas*”. É, especialmente, a partir desse ensaio, como relata no documentário “*Life*

Through a Lens” (2006), que uma crescente admiração surge, na medida em que vê diante de suas lentes uma mulher autoconfiante e segura de si, capaz, inclusive, da construção de sua autoimagem na mídia:

Ela sabia como devia ser fotografada. Ela se conhecia muito bem e era muito confiante e para o fotógrafo é como se ela tirasse o trabalho de suas mãos. Ela ficava excitada. Claro que fiquei encantada com ela. Ela decidiu que iria me conhecer e foi assim. Minha reputação estava ligada à *Rolling Stone*, à *Vanity Fair* e à cultura popular. O que ela estava fazendo comigo? (LEIBOVITZ in *Life Through a Lens*, 2006)



Imagem 24: Susan Sontag , escritora e parceira de vida

Paradoxal à primeira vista, a relação entre a escritora e a fotógrafa encontrou um caminho comum não só na vida profissional, como também na vida pessoal - fato que se tornou de conhecimento público apenas em 2006, quando Annie lançou o livro *A Photographer's Life: 1990-2005*, uma coletânea contendo 192 imagens, de seu trabalho e da vida particular. Embora para a família e os amigos o relacionamento não fosse segredo, a troca entre elas não raras vezes foi mencionada com descrição, nas palavras de Leibovitz ao jornal *The Guardian*, como “duas pessoas que ajudam uma a outra através de suas vidas”³⁹, o que, segundo Susan Steinman, irmã de Annie, aproximava-se mais de “uma ligação emocional e intelectual que era essencial e importante para as duas” (in *Life Through a Lens*,

³⁹ Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2006/oct/07/photography.art. Acessado em dezembro de 2015.

2006). Autora de vários livros, um deles “*Ensaio Sobre Fotografia*” (1977)⁴⁰, contos, romances, além de diretora de peças de teatro e roteirista de cinema, Sontag exerceu desde o início forte influência sobre o trabalho da fotógrafa, especialmente quanto ao seu ativismo relacionado aos direitos humanos – um dos tantos assuntos percorridos por ela. É nesse sentido que a década de 1990 se caracteriza por uma nova perspectiva para a fotografia de Annie Leibovitz.

Em 1993, ela realiza uma série de retratos de portadores do HIV para uma campanha educacional do San Francisco AIDS Foundation e no mesmo ano a Guerra da Bósnia leva Sontag a Sarajevo para realizar a montagem da peça teatral “*Esperando Godot*”, como uma maneira de ativismo contra os governos ocidentais que se recusaram a intervir naquele cenário. A decisão tomada como uma tentativa de pedir atenção internacional ao massacre inspirou também Annie a retratar e dar visibilidade aos confrontos da guerra.

Quando conheci Susan, eu estava na metade da minha carreira, no final dos anos oitenta. Eu tive que retratá-la, e a partir daí nos unimos muito. Ela me disse que eu era boa, mas poderia ser melhor. (...) Susan instalou em mim a necessidade de melhorar. Por ela eu diversifiquei e expandi meus objetivos. Por ela fui a Ruanda, a Sarajevo, levei as coisas mais a sério e parei de rir do mundo.⁴¹

Como observa Annie, essa “seriedade” de seu trabalho, incorporada a partir da conexão com Susan Sontag, a acompanha em uma retomada do início de sua carreira, em que o fotojornalismo se fez presente com sua objetividade e necessidade de intervenção. Diante disso, a fotógrafa, que já havia coberto operações militares para a Rolling Stone durante a invasão de Beirute por tropas israelenses, em 1982, toma em mãos novamente as câmeras de pequeno formato e com a autorização para publicação de algum material na revista Vanity Fair consegue as credenciais para ir ao encontro de Sontag em Sarajevo. Sem assistentes e longe de qualquer produção, como estava acostumada no mundo da moda, ela conta apenas com suas máquinas Contax e Fuji 6x9, que não precisavam de bateria, com filmes em preto e branco e com a ajuda de Hasan Gluhic, seu motorista e guia na cidade.

⁴⁰ Ensaio Sobre Fotografia é um conjunto de ensaios em que Sontag examina uma série de problemas - a um só tempo estéticos e morais - levantados pela presença e autoridade da imagem fotografada nas nossas vidas. Uma obra de referência na discussão sobre o papel da fotografia entre a experiência e a realidade, Ensaio sobre Fotografia valeu a Susan Sontag a atribuição do prestigiado prêmio do National Book Critics Circle. Disponível em: www.quetzaleditores.pt/livros/ficha/ensaios-sobre-fotografia. Acessado em janeiro de 2016.

⁴¹ Disponível em: <http://www.vogue.es/moda/modapedia/fotografos/annie-leibovitz/176>. Acessado em: janeiro de 2016.

Sarajevo havia sido bloqueada e sitiada há mais de um ano no momento em que eu cheguei, no verão de 1993. Não havia energia eléctrica nem água corrente. Alimentos e medicamentos foram suspensos. [...] Snipers estavam atirando em pessoas de forma aleatória. A ONU enviava transportes aéreos com suprimentos, embora não muito. Entrei em um desses aviões. Você podia levar unicamente aquilo que pudesse carregar, o que significava um colete à prova de balas e uma mochila cheia de roupas, câmeras, baterias e filme. (LEIBOVITZ, 2008, p. 106, tradução nossa)⁴²

Sem muita certeza de como abordar a guerra, mas incentivada por fotógrafos que a retratavam, como Gary Knight, Annie viaja em busca de rostos e retratos, embora logo após sua chegada e visita ao necrotério um choque de realidade a coloque imersa na situação de extrema violência do local. Os números descritos pela fotógrafa em seu livro “*Annie Leibovitz At Work*” (2008) apontam para aproximadamente de 300.000 a 400.000 pessoas sitiadas em meio ao caos e à morte aleatória. É nesse contexto, em meio ao som de tiros e bombardeios, que Annie presencia perdas e vive de perto o sentimento de incerteza e de medo pertencente ao lugar que antes havia sido uma cidade próspera, cosmopolita e com uma rica vida cultural. (LEIBOVITZ, 2008)

As preocupações que eu tinha antes de ir pra Sarajevo sobre que tipos de fotos eu faria foram completamente apagadas simplesmente por estar lá. Não havia tempo para me preocupar se eu estava fazendo um retrato ou algum outro tipo de imagem. As coisas aconteciam muito rápido. Você podia apenas reagir a elas (LEIBOVITZ, 2008, p.110)⁴³

⁴²Tradução da autora. “Sarajevo had been blockaded and besieged for over a year by the time i went, in the summer of 1993. There was no electricity and no running water. Food and medicine were scare. [...] Snipers were picking people off at random. The UN was sending in airlifts of supplies, although not a lot. I went in on one od the UN planes. You could bring only whats you could carry, which meant a bulletproof vest and a backpack full of clothes, câmeras, batteries and film.”

⁴³ Tradução da autora. “The concerns i had before i went to Sarajevo about what kinds of pictures i would take were erased simply by being there. There wasn't time to worry about whether i was taking a portrait or some other kind of picture. Things happened too fast. You could only respond to them.”



Imagem 25: No chão, a bicicleta de mais um menino morto na guerra

As imprevistas reações, segundo relato de Annie (2008), muitas vezes ultrapassavam o clique na máquina. Durante um dos recorrentes ataques aéreos à cidade de Sarajevo, um morteiro caiu bem na frente de seu carro e acertou um adolescente em sua bicicleta, deixando um grande buraco no chão. A atitude imediata da fotógrafa foi colocá-lo no carro e dirigir para o hospital mais próximo, embora sua morte tenha acontecido ainda no caminho. Diante disso, a única possibilidade restante era retornar ao local do bombardeio e eternizar através de suas lentes a real violência da guerra. Duas outras mortes, vítimas da mesma explosão, se somam à lista de óbitos e ocupam os cemitérios, nesse momento já improvisados e espalhados por todos os lugares. Um dos maiores cemitérios, relembra a fotógrafa, “localizado em um campo de futebol no complexo de esportes construído para os Jogos Olímpicos de Inverno de 1984” (LEIBOVITZ, 2008, p.107)⁴⁴.

Leibovitz volta aos Estados Unidos, porém diretamente impactada pelos sangrentos efeitos do conflito, realiza ainda uma retomada à Sarajevo em 1994 e logo após segue para retratar as atrocidades acontecidas em Ruanda, na África do Sul, onde “ao longo de cem dias, um milhão de pessoas havia sido assassinada. Milícias Hutus empunhando facões, paus e pistolas tinham massacrado civis Tutsis enquanto o resto do mundo se recusava a reconhecer o genocídio e intervir para acabar com ele” (LEIBOVITZ, 2008, p. 110)⁴⁵ O conflito, que

⁴⁴Tradução da autora. “One of the biggest one was in a soccer field on the site of the sports complex built for the 1984 Winter Olympics.”

⁴⁵Tradução da autora. “The course of a hundred days, a million people had been murdered. Hutu militias wielding machetes, clubs, and guns had massacred Tutsi civilians while the rest of the world refused to

cessou apenas um mês antes de sua chegada, não lhe deixava outra missão senão ao menos mostrar ao mundo a que ponto aquela situação havia chegado.

Os anos seguintes à execução do trabalho fotojornalístico de guerra e de seu retorno para Nova Iorque se caracterizam por uma dualidade. Marcada por novas experiências em sua vida profissional, e também por uma reflexão pessoal mais profunda – boa parte dela influenciada e apoiada por Sontag – a fotógrafa confere imediata irrelevância ao trabalho destinado às celebridades, embora no mesmo período assine novos contratos com a Condé Nast, passando a contribuir para as revistas Vogue e Condé Nast Traveler. Sua emersão desse período conflituoso – mas não menos engrandecedor – encontra o caminho a seguir em uma imersão total no mundo da moda.

Em 1999, Annie e Susan lançam o livro titulado *Women*, contendo uma compilação de figuras femininas produzidas pela fotógrafa ao longo de toda a década, acompanhadas por textos da escritora, que tanto abordou a causa feminista. Companheiras de vida e donas de uma cumplicidade ímpar em seus trabalhos, elas vivem intensos 15 anos juntas, morando inicialmente em apartamentos distintos em um mesmo edifício no Chelsea, para depois dividirem um apartamento em Paris e até mesmo a tranquilidade de uma casa no interior de Nova York. Em 2001, fruto de inseminação artificial concebida com a ajuda de um doador anônimo, Annie, já com 51 anos, engravida de sua primeira filha, Sarah Leibovitz, uma decisão, segundo ela, individual: “Susan me apoiou e a queria muito, mas não foi sua a decisão”⁴⁶. Diagnosticada com câncer ainda na década de 1970, Sontag travou algumas batalhas contra a doença e embora buscasse se manter sempre ativa, os anos seguintes são de turbulência na vida de ambas.

acknowledge the genocide and intervene to stop it.”

⁴⁶ Conteúdo publicado na edição de janeiro de 2012 da revista Esquire (ES). Disponível em: viledesm.blogspot.com.br/2012/03/susan-sontag-por-annie-leibovitz.html#uds-search-results. Acessado em: janeiro de 2016.

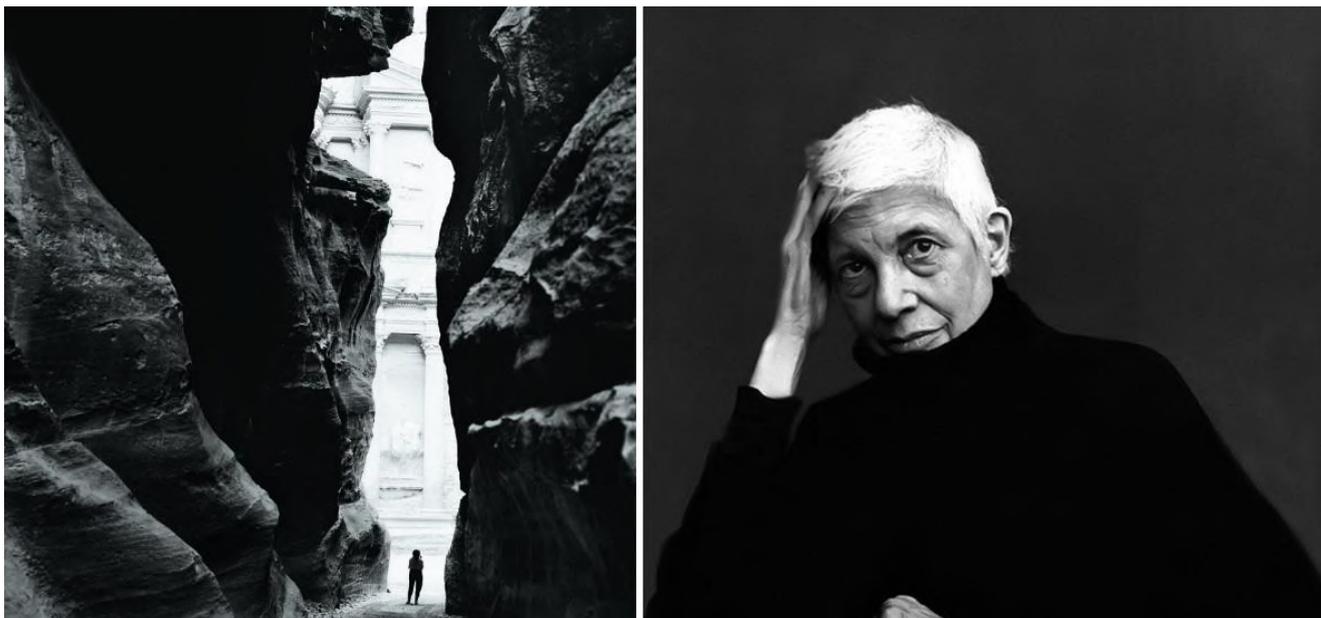


Imagem 26: À esquerda, Susan em Petra, na Jordânia. À direita, um retrato feito por Annie quando sua doença já alcançava os estágios terminais

Internada em um hospital em Seattle, a escritora vive seus últimos dias ao lado de seu filho, assim como de Annie, que se dividia em estar presente também com seu pai, Samuel, com câncer no pulmão. Em uma das poucas vezes em sua vida distante da câmera, Leibovitz conta em entrevista ao jornal *New York Times*, que “não queria estar lá como fotógrafa. Só queria estar lá”⁴⁷ – embora isso não tenha sido possível no momento fatídico, em 2004.

O que mais me dói na morte de Susan é não ter estado junto com ela quando aconteceu. Quando me despedi, a vi muito mal, mas ela era uma lutadora nata e eu tinha que ir ver meu pai (ele morreu poucas semanas depois de câncer no pulmão), assim que nunca pensei que fosse nossa despedida. E, sem dúvida, foi um momento tão bonito como simples: ambas nos demos um beijo e nos dissemos que nos queríamos, apenas isso. No dia seguinte pela manhã estava no aeroporto e o filho dela me chamou para dizer que havia falecido. Voltei ao hospital e me encontrei com tudo intocado para que eu pudesse despedir-me, mas em vez disso, a única coisa que me ocorreu foi pegar a câmera e fotografá-la. Suponho que em situações assim a gente se agarra ao que melhor conhece para não enlouquecer e a verdade é que me alegro de haver feito aquelas fotos. Elas me ajudaram muito a superar sua perda quando me atrevi a vê-las depois.⁴⁸

⁴⁷Tradução da autora. “I didn’t want to be there as a photographer,” she said. “I just wanted to be there.” Disponível em: www.nytimes.com/2006/10/06/arts/design/06leib.html?pagewanted=all&_r=0. Acessado em: janeiro de 2016.

⁴⁸ Conteúdo publicado na edição de janeiro de 2012 da revista *Esquire* (ES). Disponível em: viledesm.blogspot.com.br/2012/03/susan-sontag-por-annie-leibovitz.html#uds-search-results. Acessado em: janeiro de 2016.

Responsável pela máxima de que fotografar família ou pessoas próximas é um privilégio e implica uma certa responsabilidade, (2006) Annie não se desvia da dor e, de volta à vida através das lentes, retrata Susan após a morte, ainda em seu leito, assim como faz com seu pai apenas algumas semanas mais tarde. Como uma espécie refúgio, é na fotografia que ela encontra forças para superar a dor: “Em um momento como esse você se encontra revertendo para aquilo que você sabe. É quase como uma proteção de algum tipo. Você se volta para dentro de si. [...] Me senti levada a fazer as fotos.”⁴⁹

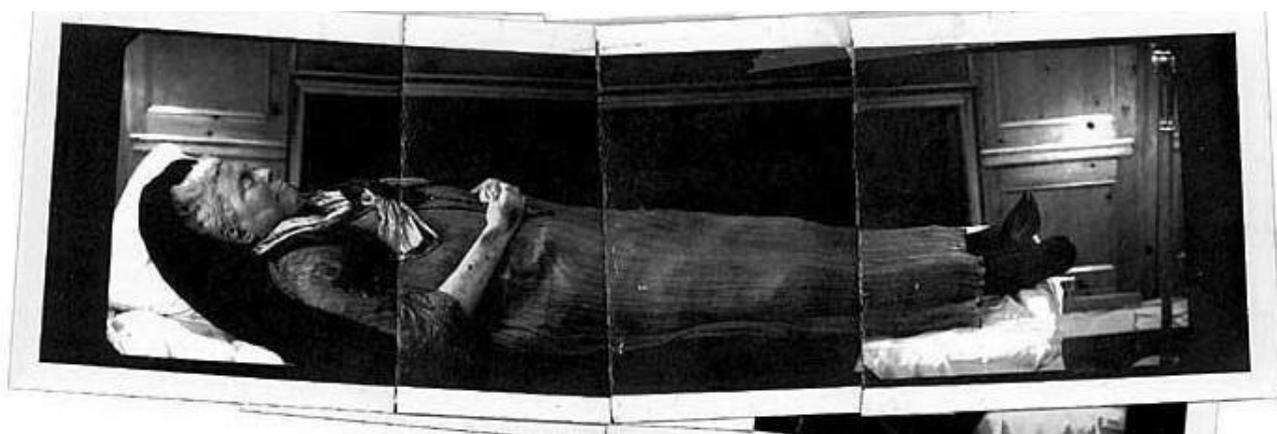


Imagem 27: Mesmo após a morte de Susan Sontag, Annie não desviou da dor e fez algumas imagens

O ano seguinte, como uma virada na vida pessoal da fotógrafa, traz consigo a alegria do nascimento, já que em 12 de maio vêm ao mundo as gêmeas Susan Anna e Samuelle Edith, frutos de uma barriga de aluguel. Os nomes escolhidos não poderiam ter significado maior: uma clara homenagem à parceira e ao pai.

3.5 As grandes produções na Vogue e a sedução do Photoshop

O mundo da moda e sua “fome insaciável de ideias e imagens” (SUDJIC, 2010, p. 138) representa um mergulho profundo quando o assunto em questão responde pela publicação originariamente americana da Vogue. Em ideia apresentada ao longo do segundo capítulo deste trabalho, vimos que a fotografia encontra na revista o veículo de promoção para sua divulgação e sua permanência na memória social. É dessa maneira portanto, através de

⁴⁹ Disponível em: www.nytimes.com/2006/10/06/arts/design/06leib.html?pagewanted=all&_r=0. Acessado em: janeiro de 2016.

uma busca constante por novas linguagens, que a revista Vogue, criada em 1892, se torna pioneira na substituição das ilustrações pela fotografia de moda e, já no século XX, se caracteriza por ser a mais importante publicação do segmento no mundo (ALI, 2009). Nesse contexto, como observa Lima (2012), assim como os estilistas, os fotógrafos são autores do discurso que a moda propõe, situação vivenciada por Annie Leibovitz a partir de 1999, após um período distante do mercado editorial *fashion*, quando conquistou participação ativa na comunicação de um dos principais veículos do segmento.

Fui a Paris para cobrir as coleções de alta costura para Vogue pela primeira vez em 1999 e estava emocionada por estar lá fotografando aquelas roupas. Elas são como peças de escultura. Eu não podia acreditar que Anna Wintour havia me pedido para ir. [...] Ao longo dos próximos anos vi alguns grandes shows em Paris - o desfile de Galliano em Versalhes, alguns incríveis de Alexander McQueen. Eles eram como arte performática. (LEIBOVITZ, 2008, p. 127)⁵⁰

A fotógrafa lembra (2008) que já havia trabalhado com moda anteriormente, como em um ensaio feito na Geórgia com Margaux Hemingway para a revista *New West*, em 1977, quando se deparou pela primeira vez com o trabalho de uma grande equipe, ou em sua atuação na *Vanity Fair*. A essa altura, contudo, o cenário da moda tantas vezes descrito por Bea Feitler em suas histórias como “louco e selvagem” (LEIBOVITZ, 2008, p. 127) contava com uma forte estrutura organizacional e se baseava em enormes produções. Annie deixa então de retratar sujeitos dentro de determinados contextos, para criar contextos ao redor de determinados sujeitos, majoritariamente aqueles famosos: “Se está usando um ator, por que não ter uma história?” (LEIBOVITZ in *Life Through a Lens*, 2006).

Para Marra (2008), a fotografia abre, sobretudo, o espaço do imaginário, isto é, um território no qual o desejo e o sonho se tornam praticáveis e críveis. Sendo assim, é na figura das celebridades e em sua capacidade de gerar identificação que se baseiam as estruturas narrativas dos editoriais da fotógrafa para a revista. Os temas, previamente escolhidos, ganham interpretação fantasiosa no trabalho de Leibovitz, que adquire respeito e notoriedade diante de diversas personalidades, à medida em que lhes propõe realizar coisas que não fariam com nenhum outro fotógrafo.

⁵⁰Tradução da autora. “I went to Paris to cover the couture collections for Vogue for the first time in 1999. I was thrilled to be in Paris shooting those clothes. They're like pieces of sculpture. I couldn't believe that Anna Wintour has asked me to go. [...] I would see some great shows in Paris over the next few years - Galliano's show at Versailles, some amazing Alexander McQueen shows. They were like performance art.”

No mundo de hoje, tão voltado às celebridades, poder usar Annie como uma de nossas maiores fotógrafas é algo imenso para nós. Se ligar para Nicole Kidman e disser “Joe Smith vai fotografá-la no mês seguinte”, ela boceja. Se ligar e disser que a Annie Leibovitz quer fotografá-la para capa ela estará lá naquela noite, toda feliz”. (WINTOUR in *Life Through a Lens*, 2006)



Imagem 28: Nas fotografias acima, ambas do ensaio “*Alice in Wonderland*”, Natalia Vodianova usa releituras criadas por famosos estilistas do clássico vestido azul da personagem Alice (2004)

Para recriar o clássico de Lewis Carroll “*Alice in Wonderland*”, na edição de dezembro de 2004 da *Vogue América*, estilistas como John Galliano, Tom Ford, Viktor e Rolf, Christian Lacroix, Marc Jacobs, entre outros, como Karl Lagerfeld, assumem os papéis de personagens da trama (Rainha de Copas, Coelho Branco, Tweedledum e Tweedledee, Lebre de Março e Lagarta Azul, respectivamente) ao lado de Natalia Vodianova que interpreta Alice, em um “País” construído por signos tanto do mágico imaginário literário quanto daquilo que Barthes (2007) denominou o “estapafúrdio” da moda. Nas palavras de Nogueira: “É claro que o icônico vestido de Alice assume outras formas, recebendo interpretações surpreendentes dos estilistas convidados. Mas o editorial não fala de roupa, antes apresenta um código partilhado por um público seletivo, capaz de compreender as analogias entre os dois mundos apresentados” (NOGUEIRA, 2012, p. 9). É justamente nessa sobreposição da moda com as formas narrativas empregadas por Leibovitz que a mensagem da revista é transmitida aos seus leitores.



Imagem 29: Na revista *Vogue*, Annie Leibovitz realizou grandes produções com celebridades, como o ensaio cujo tema Maria Antonieta foi estrelado por Kirsten Dunst (2006)



Imagem 30: Fotografia do ensaio Maria Antonieta, em que Annie demonstra sua habilidade na direção de fotos de grupo (2006)

São notáveis outras atuações da fotógrafa em Vogue, como as recriações de O Mágico de Oz (2005), com Keira Knightley; de Maria Antonieta (2006), com Kirsten Dunst; dos Irmãos Grimm (2009), com Lady Gaga, Andrew Garfield e Lily Cole; assim como um ensaio capaz de remontar a França durante o reinado de Luís XVI, com modelos como Gisele Bündchen (2004), caracterizando um trabalho integrado e em equipe, pautado especialmente nos processos de pré-produção. Para tanto, reuniões prévias incluem além dos editores da Vogue e da fotógrafa outros profissionais da moda (stylists, produtores, maquiadores, cabelereiros, entre outros) a fim colocar em prática a concepção criativa do processo, como Annie (2008) relata:

Montar um “shooting” como este não é muito diferente de fazer um pequeno filme. Você precisa ter tudo planejado antes de chegar no set. Uma grande equipe está envolvida e há muitas reuniões, então a maior parte do tempo é gasto no trabalho de pré-produção. Quando estou fotografando uso um “storyboard” com imagens em miniatura para que eu possa ter certeza de que as pessoas estão no local apropriado da fotografia em termos de como ela aparecerá na revista. (LEIBOVITZ, 2008, p. 129)⁵¹

⁵¹Tradução da autora. “Putting together a shoot like this is not dissimilar to make a small movie. You



Imagem 31: Um dos fatores determinantes para o sucesso dos grandes ensaios na Vogue, como esse do Mágico de Oz, é para Annie a organização em sua pré-produção (2005)

É nos bastidores, como deixa claro Leibovitz, que os ensaios começam a ganhar forma e para isso não são economizados recursos. Em sua reprodução de O Mágico de Oz, a maioria das imagens foi feita no interior de Nova Iorque e para a fotografia de Kara Walker como Glinda, a bruxa boa, até mesmo a banda de Penn State foi contratada. “Eles marcharam para cima e para baixo na estrada de tijolos amarelos. O que é grandioso em fazer um trabalho para a Vogue é que parece completamente apropriado ir até o topo. Vogue é sobre sonho e fantasia” (LEIBOVITZ, 2008, p. 132)⁵². Tamanha grandiosidade da pré-produção em seu trabalho é descrita pela jornalista Gaby Wood em uma matéria para a Vogue Espanha (2008):

Não é raro – por exemplo, como para a temática de Filme Noir ano passado para a Vanity Fair ou O Mágico de Oz, em 2005, para a Vogue - que ela tenha chegado a fotografar sete ou oito pessoas muito famosas juntas. Como Michael Roberts explica, isso significava, no caso do editorial de Filme

have to have everything planned before you get on the set. A large team is involved and there are many meetings. Most of the time is spent on pre-production work. When i'm shooting i use a storyboard with thumbnail pictures so that i can make sure that people are in appropriate place in the photograph in terms of how it will look in the magazine.”

⁵²Tradução da autora. “They marched up and down the yellow brick road. What's great about doing the vogue work is that it seems completely appropriate to go over the top. Vogue is about dreams and fantasy.”

Noir, um provador e uma assistente de figurino para cada famoso, muitos cenários adjacentes, uma chuva torrencial em uma rua da cidade, um cinegrafista famoso encarregado da iluminação e vários meses de preparação. Estas são, ele comenta, produções épicas meticulosamente planejadas com dublês dos personagens para que, no momento em que as personalidades apareçam, Leibovitz só necessite de uma meia hora para tirar suas fotografias⁵³.

Capaz de elevar sua produção fotográfica a partir das concessões orçamentárias feitas pela revista, Annie Leibovitz faz de seu “teatro da moda” (BARTHES, 2009, p.444) uma via de mão dupla, impulsionando o artista, assim como a publicação, à medida que reposiciona a moda em cenários irreverentes, dando significação ao trabalho notoriamente colaborativo. Sua facilidade em obter artifícios capazes de alavancar suas criações tem como resultado imagens que segundo Anna Wintour (2008) ninguém mais é capaz de realizar.



Imagem 32: Ensaio de moda dedicado a homenagear as equipes de busca do furacão Sandy (2013)

⁵³Tradução da autora. “No pocas veces —por ejemplo, con motivo del tema *film noir* del año pasado para *Vanaty Fair*, o el del *Mago de Oz* en el 2005 para *Vogue USA*—, ha llegado a fotografiar juntas a siete u ocho personas muy famosas. Tal y como explica Michael Roberts, esto implicó, en el caso de las series de *film noir*, un vestidor y un ayudante de vestuario para cada famoso, diversos decorados colindando unos con otros, un aguacero en una calle de la ciudad, un cinematógrafo famoso encargado de la iluminación y varios meses de preparación. Estas son, comenta, producciones épicas meticulosamente planeadas con dobles de los personajes para que, en el momento en que los personajes reales aparezcan, Leibovitz sólo necesite una media hora para tomar sus fotografías. Según recuerda Roberts, para edición de Hollywood nos encontrábamos con Helen Mirren en Nueva York, en la escalera exterior de incendios del.” Disponível em: www.paulajuan.com/blog/?p=11287. Acessado em: dezembro de 2015.



Imagem 33: Ensaio em homenagem às equipes de busca do furacão Sandy (2013). “Ela coloca a sua marca na foto. Você olha o trabalho dela e não há como ninguém mais ter batido aquela foto.” (WINTOUR in *Life Through a Lens*, 2006)

Como exemplos desse reposicionamento da moda, estampa na edição de fevereiro de 2013 da *Vogue* América, uma série de fotografias buscando homenagear os heróis do furacão Sandy, que em outubro de 2012 devastou a costa leste dos Estados Unidos. O ensaio de moda conta com os ambientes reais de trabalho das equipes de resgate como locação e retrata modelos ao lado dos profissionais que se empenharam arduamente para salvar as vítimas. Ainda no que se refere à nova perspectiva encontrada em suas composições, são também imagens simbólicas as de Natalia Vodianova vestindo alta costura, entre as obras do Museu de Arte Moderna (MoMa), publicadas na edição de novembro de 2004, ou ainda o ensaio “*Noble Farewell*” (julho, 2010), no qual, para retratar a última coleção desenhada pelo estilista Alexander McQueen, um navio de carga é reproduzido com as modelos saindo de seus caixotes.



Imagem 34: Annie reposiciona a moda em lugares inusitados garantido a ela novos significados, como neste ensaio de alta costura nas obras do Museu de Arte Moderna (MoMa) (2004)

Fruto de um trabalho realizado com respeito e empatia, como Leibovitz (2008) mesma reflete, a preocupação apontada por Barthes (1984) e levantada por Sontag (2004) sobre uma modificação total do sujeito ao se saber fotografado - e que o levaria, portanto, a assumir uma pose a fim de diminuir o risco de uma possível decepção com a imagem resultante de si - não apresenta interferência no resultado de sua direção fotográfica, o que pode ser confirmado, especialmente, por sua qualidade de interação com os sujeitos.

Acho que a única forma de sedução de que sou capaz é garantir que sou uma boa fotógrafa e que faremos algo interessante. Nunca pedi a alguém para fazer algo sem um motivo. Há sempre algum pensamento por trás das minhas fotos. Jogo várias ideias e vemos o que o sujeito quer fazer. (LEIBOVITZ, 2008, p. 216)⁵⁴

Como comentam Oliveira, Filho e Moreira (2010), a fotografia deve acompanhar o fluxo das mudanças sociais e tecnológicas, utilizando técnicas inovadoras que se perfazem pelo uso de softwares e da manipulação de imagem através do programa Photoshop⁵⁵, uma

⁵⁴Tradução da autora. “I think the only form of seduction i'm capable of is the assurance that i'm a good photographer and that we're going to do something interesting. I've never asked anyone to do something that didn't seem right for them. And i don't ask them to do something for no reason. There's always some thought behind my pictures. I throw out several ideas and see what the subject wants to do.”

⁵⁵ Adobe Photoshop é um editor de imagens desenvolvido pela Adobe Systems, considerado líder no mercado de editores profissionais de imagens digitais. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Adobe_Photoshop. Acessado em janeiro de 2016.

tendência que não escapou aos editoriais de moda da fotógrafa, desde sua migração para a fotografia digital. As criações desenvolvidas por Annie Leibovitz para a revista Vogue fazem constantemente uso da pós-edição, etapa que acaba recebendo tanto destaque no resultado final do trabalho quanto o empenho da equipe realizado durante a pré-produção. Tal qual evoca Nietzsche, “nossas ferramentas de escritura influem em nossas ideias”⁵⁶, dessa maneira a fantasia se apresenta cada vez mais forte nas imagens da fotógrafa, incorporando uma liberdade quase infinita à criação: “Às vezes gosto de apreciar este tipo de realidade irreal”. (LEIBOVITZ apud WOODWARD, 2008)⁵⁷



Imagem 35: Amy Adams e Tim Burton vivem uma nova interpretação do clássico de Hans Christian Andersen “The Red Shoes” através das lentes de Annie

⁵⁶ “Nous outils d’écriture influent sur nos idées”

⁵⁷ Disponível em: www.paulajuan.com/blog/?p=11287. Acessado em: dezembro de 2015.



Imagem 36: Desde a sua migração para o universo da fotografia digital, Leibovitz faz o uso de ferramentas de pós-edição, como o Photoshop, o que leva o seu trabalho para um lado ainda mais fantástico

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda mantém uma relação intrínseca com o tempo, na medida em que se inspira nas mudanças físicas e sociais ocorridas dentro de um determinado período. Caracterizada como um reflexo das mudanças de comportamento, ela acaba por determinar novas condutas e atitudes, produzindo um fenômeno de renovação e protagonizando uma incessante busca pelo novo. Com o advento da fotografia, em meados do século XIX, o caráter mutante e efêmero da moda passa a receber um registro sistemático e uma ampla visibilidade, fruto da reprodutibilidade técnica detectada por Walter Benjamin na primeira metade do século XX.

Produzida em frações de segundo pela emissão luminosa na câmara escura, a fotografia traz consigo uma objetividade e uma velocidade de registro inacessíveis ao desenho e à pintura. Mais que isso, as conquistas técnicas nos campos da impressão e da veiculação eletrônica viabilizaram um alcance sem precedentes. Capaz de representar um cenário com incrível semelhança, uma vez que se baseia na natureza física da luz, a fotografia adquiriu em seus primórdios uma validação como mecanismo instaurador da verdade. Essa sua característica ontológica, aliada à reprodutibilidade técnica potenciada pela imagem digital, lhe conferiu substância para descrever a história da moda como nenhuma outra forma de representação visual anterior.

É nesse sentido que se estabelece a primeira contribuição entre as áreas da moda e da fotografia, uma vez que a renovação cíclica inerente aos hábitos e costumes de uma sociedade, manifestados a partir de códigos como a vestimenta, por exemplo, adquire permanência na memória social através dos novos aparatos óticos. Caracterizada como um segmento particular, com recursos estilísticos específicos, a fotografia de moda assume um papel não apenas ilustrativo, como propositivo. Dessa maneira, a moda encontra na fotografia uma espécie de voz ativa, capaz de instaurar e intensificar sensações, desejos, anseios e repulsas em amplos segmentos da sociedade, conforme atestam os autores analisados ao longo do presente estudo.

Ao eleger a fotógrafa Annie Leibovitz como tema central deste estudo, buscamos destacar sua atuação múltipla no campo da fotografia, caracterizada tanto pela documentação do *star system* e da contracultura, como por seu trabalho publicitário, sem esquecer o viés mais politizado, atuando como fotojornalista em conflitos bélicos, para posteriormente

entender toda a influência da fotógrafa norte-americana na documentação da moda. Para além da apresentação resumida de sua obra, este trabalho de conclusão de curso tratou de descrever o surgimento da fotografia e suas repercussões no mundo da moda a partir da atuação de alguns fotógrafos que se destacaram nesse campo e que se transformaram em assumidas influências por Leibovitz.

A vida pessoal e profissional da fotógrafa se entrelaçam de tal forma que acabaram criando um campo de forças cerradas, espécie de alavanca propulsora desenvolvida a partir da atuação em diversas publicações, que se transformou na base para seu desenvolvimento. É como se a fotografia múltipla de Annie Leibovitz fosse uma síntese de todas as suas experiências de vida e das trajetórias dos fotógrafos, editores, diretores de arte e críticos que ajudaram a forjar seu olhar.

Embora tenha buscado analisar a atuação de Leibovitz no campo fotográfico através das últimas cinco décadas, este trabalho deixa lacunas para diversas outras reflexões, tais como um estudo mais aprofundado sobre seus retratos de celebridades e o aprimoramento da técnica da fotógrafa, desde as câmeras de película à imagem digital, passando pelas câmeras de médio formato e pela adesão incondicional ao tratamento eletrônico das imagens. Outra sugestão de pesquisa seria uma análise de seus trabalhos publicitários mais recentes, não esmiuçados no presente estudo, como a campanha *Disney Dream Portrait*, desenvolvida para a Disney World, em 2007. Seria interessante, nesse sentido, analisar a concepção e produção das imagens, assim como sua composição técnica e a forte utilização da pós-edição com Photoshop.

Por fim, a exposição “*Women: New Portraits*”, atualmente exibida em Londres, ajuda a reforçar a ideia de que Annie Leibovitz, com sua fotografia múltipla, acabou se consagrando como uma das mais importantes e influentes fotógrafas de moda da história.

5 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Livros

ALI, Fátima. **A Arte de Editar Revistas**. 1. ed. São Paulo: Editora Nacional, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BAZIN, André. A Ontologia da Imagem Fotográfica. *In*: BAZIN, André. **O Cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. *In*: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLONSKY, Marshall. Helmut Newton: Private Property. Nova Iorque: **Schirmer Visual Library**, 2004

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. 1 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. New York: Verve and Simon and Schuster, 1952.

CASTILHO, K.; MARTINS, M. M. **Discursos da Moda: semiótica, design e corpo**. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock'n'roll is here to pay: the history and politics of the music industry**. Chicago: Nelson-Hall, 1977.

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia**. Rio de Janeiro: Senac, 2007.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1989.

- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.
- LEIBOVITZ, Annie. **A Photographer's Life: 1990-2005**. Nova Iorque: Paperback, 2006.
- LEIBOVITZ, Annie. **Annie Leibovitz At Work**. Nova Iorque: Random House, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero – A moda e seus destinos nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARRA, Claudio. **Nas Sombras de Um Sonho: História e linguagens da fotografia de moda**. 1 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem (understanding media)**. Tradução Décio Pignatari. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MESQUITA, Cristiane Ferreira. **Moda contemporânea: quatro ou cinco reflexões possíveis**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- PALOMINO, Erika. **A Moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PIGNOTTI, L. Fotografia in moda e art. *In*: MARRA, Claudio. **Nas Sombras de Um Sonho: História e linguagens da fotografia de moda**. 1 ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2008. p. 59
- POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. São Paulo: Claridade, 2009.
- POSCHARDT, Ulf. **Archeology of Elegance**. New York: Rizzoli, 1999.
- RODRIGUEZ, G. SCONTRINO, N. La fotografia di moda. Tra immagine e rappresentazione. Salerno: Elea Press, 1992.
- ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia perda e permanência**. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

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

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

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

Teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso e artigos acadêmicos

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n.17, p. 5, 2007.

LIMA, Gisele M. Leitura de texto visual: diálogos entre marketing, moda e semiótica. *In: V SEMINÁRIO LEITURA DE IMAGENS PARA A EDUCAÇÃO: MÚLTIPLAS MÍDIAS*, 13., 2012, Florianópolis. Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares, Fundação Cultural BADESC, 2012.

NOGUEIRA, L.S. Fotografia de moda: linguagem e produção de sentido. **CES Revista**, Juiz de Fora, v.26, n.1, p.97-108, jan./dez. 2012.

SOUZA, V.V.; CUSTÓDIO, J.A.C. Fotografia: meio e linguagem dentro da moda. **Revista Discursos Fotográficos**, Paraná, v.1, p.231-251, 2005

Filmes

LEIBOVITZ, Annie. *Life Through a Lens*. Direção: Barbara Leibovitz. Produção: Barbara Leibovitz. Warner Home Video, 2006. 1 DVD (83 min), DVD, son., color.

6 ANEXOS

Anexo I: Fotos

Imagem 1: Fotografia de **Adolf De Meyer**. Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baron_de_Meyer,_Portrait_of_a_woman,_1920-1930.jpg

Imagem 2: Fotografia de **Edward Steichen**. Fonte:

<https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2012/10/greta-garbo-by-edward-steichen-1928.jpg>)

Imagem 3: Fotografia de **Edward Steichen**. Fonte:

<https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2012/10/vogue-cover-july-1932-ph-by-edward-steichen.jpeg>

Imagem 4: Fotografia de **George Hoyningen-Huene**. Fonte:

<https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2012/08/july-1928-photograph-by-george-hoyningen-huene-copy.jpg> e fotografia de **Horst P. Horst**. Fonte: (MARRA, 2008, p. XX)

Imagem 5: Fotografia de **Martin Munkácsi**. Fonte:

<http://www.millenuvole.org/Fotografia/MartinMunkacsi>

Imagem 6: Fotografia de **Martin Munkácsi**. Fonte:

<http://www.millenuvole.org/Fotografia/MartinMunkacsi> e fotografia de **Richard Avedon**.
Fonte: <http://www.millenuvole.org/Fotografia/MartinMunkacsi>

Imagem 7: Fotografia de **Richard Avedon**. Fonte:

<https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2015/12/dovima-with-elephants-cirque-dhivers-diors-ysl-for-dior-white-georgette-crepe-dress-descends-in-winding-folds-below-a-bosom-banded-in-black-velvet-and-marked-with-a-huge-white-ros-p.jpg>

Imagem 8: Fotografias de **Helmut Newton**. Fonte:

<https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2015/10/gia-carangi-vogue-paris-1979-photo-helmut-newton.jpeg> e fonte: <http://vogue-fashion-photography.weebly.com/uploads/3/9/0/3/3903007/9908316.jpg?287>

Imagem 9: Fotografia de **Oliviero Toscani**. Fonte: <http://www.fotografareindigitale.com/wp-content/uploads/2014/11/Oliviero-Toscani-5.jpg>

Imagem 10: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/12/42/ff/1242ff5ce2ed0a6efe500c03fe9ab1b3.jpg> e fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-IZXvMuVuUIg/UpD15VWmfjI/AAAAAAAAARJQ/633xoujPS-k/s1600/RS+11+9+75.JPG>

Imagem 11: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-5HA1mgYIrpw/UdYucyk93vI/AAAAAAAAVO8/fh1sbBoDp3s/s1200/leibovitz+nixon.jpg>

Imagem 12: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte:

http://media.tumblr.com/tumblr_kvxa0XGJj1qayw0e.jpg

Imagem 13: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-GfYujFM6GNc/UaCQsux-9uI/AAAAAAAAAEmA/7cUVKr_7ZRk/s1600/79-RS1.JPG

Imagem 14: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: http://assets.rollingstone.com/assets/images/culture/2010/galleries/eyes-wide-shut/blues-brothers-83412/Blues_Brothers_Shades.jpg e fonte: <http://ahistoryofnewyork.com/patti.jpg>

Imagem 15: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-vzFl3sJ2JKo/Vkqb5AoKmyI/AAAAAAAAAHfE/X74NqXk3pkk/s1600/john-lennon-yoko-ono-rolling-stone.jpg.jpeg>

Imagem 16: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: https://ediebresler.files.wordpress.com/2012/09/leibovitz_steep.jpg

Imagem 17: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://missowl.com/wp-content/uploads/2014/04/Whoopi-Goldberg-by-Annie-Leibovitz.jpg> e fonte: <http://media.vanityfair.com/photos/54cc0859ba5e6f1344ae6057/master/pass/image.jpg>

Imagem 18: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: http://www.julienlive.com/images/lot/1148/114898_0.jpg

Imagem 19: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: http://imguol.com/c/entretenimento/2014/10/31/edicao-de-fevereiro-de-2009-da-revista-vanity-fair-com-a-atriz-cate-blanchett-1414776077317_734x500.jpg

Imagem 20: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: http://imguol.com/c/entretenimento/2014/10/31/edicao-de-fevereiro-de-2009-da-revista-vanity-fair-com-a-atriz-cate-blanchett-1414776077317_734x500.jpg, fonte: http://f.i.bol.com.br/entretenimento/fotos/beleza-dos-pequenos_f_001.jpg, fonte: <http://www.famousfix.com/post/amy-adams-channing-tatum-reese-witherspoon-vanity-fair-magazine-cover-united-states-march-201-41355800/p41355799?view=large> e fonte: http://img.timeinc.net/time/photoessays/2012/top10_nakedcovers/top10_scarjo_0227.jpg

Imagem 21: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://goretacolaco.com/wp-content/uploads/2013/05/annie-leibovitz-gorete-colaco-post-11.jpg>

Imagem 22: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwjbzrbKyY3LAhWIF5AKHeYHAsCQjBwIBA&url=https%3A%2F%2Favidaenfotografia.files.wordpress.com%2F2011%2F01%2F2004.jpg&psig=AFQjCNGQXR2FffLQ62nHCt2gQmn001LOmA&ust=1456306222144094>

Imagem 23: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <https://audreynaosabia.files.wordpress.com/2015/06/bruce-jenner.jpg>

Imagem 24: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte:

<http://resources3.news.com.au/images/2010/11/11/1225952/273023-susan-sontag-annie-leibovitz.jpg>

Imagem 25: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte:

<http://www.bizbash.com/content/editorial/StoryPhoto/big/e8967image2.jpg>

Imagem 26: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte:

<http://m.cdn.blog.hu/ma/maimanohaz/image/fotodokumentumok/al-ss.jpg> e fonte:

<http://m.natemat.pl/d2b3906ac12ec1416e3477cd0eaaa1db,641,0,0,0.jpg>

Imagem 27: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://tembusu.nus.edu.sg/treehouse/wp-content/uploads/2015/04/1-e1428467670149.jpg>

Imagem 28: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte:

[http://2.bp.blogspot.com/_RRp64aAEHuM/S-](http://2.bp.blogspot.com/_RRp64aAEHuM/S-S_Qp6xLPI/AAAAAAAAAk0/DkdOIY78b0Q/s1600/85234_NV_VogueUS_1202_08_Annie)

[S_Qp6xLPI/AAAAAAAAAk0/DkdOIY78b0Q/s1600/85234_NV_VogueUS_1202_08_Annie](http://2.bp.blogspot.com/_RRp64aAEHuM/S-S_Qp6xLPI/AAAAAAAAAk0/DkdOIY78b0Q/s1600/85234_NV_VogueUS_1202_08_Annie)
Leibo-500x333.jpg e fonte: https://photolicioux.files.wordpress.com/2013/04/fairy-tales-2003-12-annie-leibovitz-4_173844892968.jpg

Imagem 29: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte:

http://lounge.obviousmag.org/com_cafe/assets_c/2014/09/maria%20antonieta%20annie%20leibovitz-thumb-800x539-78583.jpg e fonte: <http://www.vogue.com/865326/kirsten-dunst-teen-queen/>

Imagem 30: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_ypIdQjHTU3U/Uz1yNKrQ2zI/AAAAAAAAAE1k/VZftE5_5t1Y/s1600/Sep06_Vogue.jpg

Imagem 31: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte:

https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwjLt_PNzI3LAhWLI5AKHb_eBNcQjBwIBA&url=http%3A%2F%2Fi55.tinypic.com%2F21jvpg6.jpg&psig=AFQjCNG9Taak_Yt1DwtrTDQwFdpfp7ii9g&ust=1456307021743670

Imagem 32: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte:

<http://images.virgula.uol.com.br/2013/01/17/397001.jpg>

Imagem 33: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte:

http://s2.glbimg.com/EF0wkW3fQqX84EZzLycdLNLk4Ns=/0x584/g.glbimg.com/og/gsat5/f/original/2014/05/02/vogue-furacao-620-01_1936442171287773305.jpg

Imagem 34: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a5/8e/34/a58e34fc134ccf727520ac369387a748.jpg> e fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/6b/87/1a/6b871ae18dc84447ae0f3db283cb589e.jpg>

Imagem 35: Fotografia de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://funnygirl.com.br/wp-content/uploads/2014/11/download-2-C%C3%B3pia.jpg>

Imagem 36: Fotografias de **Annie Leibovitz**. Fonte: <http://www.harpersbazaar.com.br/wp-content/uploads/2012/08/annie-leibovitz-russell-brand-disney-dream-portrait-2012.jpg> e

fonte: <http://www.pammachado.com.br/wp-content/uploads/2013/09/art-of-disney-leibowitz-8.jpg>