

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

CAMILA ELOINE DA SILVA SOARES

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ATRAVÉS DO OLHAR DE ANNIE
LEIBOVITZ PARA O CALENDÁRIO PIRELLI 2016**

Porto Alegre

2018

Camila Eloine da Silva Soares

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ATRAVÉS DO OLHAR DE ANNIE LEIBOVITZ
PARA O CALENDÁRIO PIRELLI 2016

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial à obtenção de grau de
Bacharela em Comunicação Social –
Publicidade e Propaganda.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Andréa Brächer

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Camila Eloine da Silva

A representação da mulher através do olhar de
Annie Leibovitz para o Calendário Pirelli 2016 /
Camila Eloine da Silva Soares. -- 2018.

103 f.

Orientadora: Andréa Brächer.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de
Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Annie Leibovitz. 2. Fotografia. 3. Calendário
Pirelli. 4. Representação feminina. I. Brächer,
Andréa, orient. II. Título.

Camila Eloine da Silva Soares

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ATRAVÉS DO OLHAR DE ANNIE
LEIBOVITZ PARA O CALENDÁRIO PIRELLI 2016**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção de grau de Bacharela em
Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª Andréa Brächer – DAV/UFRGS
Orientadora

Prof. Dr. André Iribure Rodrigues – DECOM/UFRGS
Examinador

Prof^ª. Dr^ª Sandra M L P Gonçalves – DECOM/UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Andréa Brächer, minha orientadora, por todo o ensinamento e paciência ao longo do percurso na Universidade.

Agradeço à minha família, em especial a minha mãe, que sempre ajudou quando precisei.

Agradeço ao meu namorado, André Ferreira, que sempre me incentivou, apoiou e esteve do meu lado em todos os momentos, com muito amor e, principalmente, paciência.

Agradeço aos meus amigos, por todo o incentivo e motivação, e por sempre estarem dispostos a ajudar nas minhas dúvidas e ouvir minhas lamentações.

Agradeço também aos professores que fazem parte da minha banca, André Iribure e Sandra M L P Gonçalves, obrigada por dedicarem tempo ao meu trabalho e compartilharem esse momento comigo.

Agradeço também a todos que de alguma forma contribuíram em minha trajetória acadêmica.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender como a fotógrafa Annie Leibovitz representa a mulher na edição do ano de 2016 do Calendário Pirelli, e analisar em que medida a fotógrafa tensiona com a maneira, em diversos momentos estereotipada, que a mulher foi apresentada ao longo dos anos dentro das páginas do calendário. A escolha da fotógrafa se dá pela relevância e diversidade de trabalhos realizados ao longo de sua carreira, e pela importância em se destacar a representação feminina construída pelo olhar de outra mulher. Primeiramente, é feito um histórico da carreira de Annie Leibovitz, afim de compreender sua formação e linguagem fotográfica. Em seguida, apresenta-se o surgimento e o histórico do Calendário Pirelli, suas transformações através das décadas, e principalmente, como a mulher é exposta dentro de suas páginas. No capítulo seguinte, são abordadas questões teóricas acerca do conceito de representação e do conceito de gênero, noções essenciais para que se possa entender como se constrói a representação da mulher, em sequência será abordado como os calendários representam as mulheres, e as edições de maior destaque na mídia. Como metodologia, será utilizada a *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*, de Javier Marzal Felici docente de comunicação audiovisual e publicidade na Universidade Jaume I, na Espanha. O *corpus* empírico que compõem este trabalho são as 13 imagens publicadas no Calendário Pirelli no ano de 2016. Os resultados deste trabalho demonstram que a fotógrafa Annie Leibovitz é capaz de retratar as múltiplas facetas das mulheres representadas sem a necessidade de reproduzir estereótipos de feminilidade, e quebra com o caráter erótico esperado do calendário.

Palavras-chave: Annie Leibovitz. Fotografia. Calendário Pirelli. Representação feminina.

ABSTRACT

This paper aims to understand how the photographer Annie Leibovitz represents the woman in the 2016 edition of the Pirelli Calendar, and analyze the extent to which the photographer breaks with the stereotyped manner in which the woman was presented over the years on the calendar pages. The photographer's choice is due to the relevance and diversity of her work throughout her career, and the importance of highlighting the representation of the feminine built by the look of another woman. A background of Annie Leibovitz's career is first made in order to understand her training and photographic language. Next, we present the emergence and history of the Pirelli Calendar, its transformations through the decades, and especially, how the woman is exposed within the pages. In the next chapter, theoretical questions about the concept of representation and the concept of gender are discussed, essential notions to understand how to built the representation of women, afterwards an approach of how the calendars, in short, represent women will be made, and then the issues that are more relevant in the media. As methodology, this paper will be using Proposal for a Model of Analysis of the Photographic Image, by Javier Marzal Felici, professor of audiovisual communication and publicity at the Jaume I University in Spain. The empirical corpus that compose this work are the 13 images published in the Pirelli Calendar in the year 2016. The results of this work show that the photographer Annie Leibovitz is able to portray the multiple facets of the represented women without the need to reproduce stereotypes of femininity, and break with the expected erotic character of the calendar.

Key-words: Annie Leibovitz. Photography. Pirelli Calendar. Female representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - John Lennon e Yoko Ono, Nova York, 8 de Dezembro, 1980 _____ | 16 |
| Figura 2 - Richard Nixon deixando a Casa Branca, Washington, 1974 _____ | 16 |
| Figura 3 - Mick Jagger, Buffalo, Nova York, 1975) _____ | 17 |
| Figura 4 - Demi Moore, Culver, Califórnia, 1991. _____ | 20 |
| Figura 5 - Marilyn Leibovitz, Clifton Point, Nova York, 1997. _____ | 21 |
| Figura 6 - Eileen Collins, comandante de Ônibus Espacial. _____ | 21 |
| Figura 7 – June Omura, Rhinebeck, Nova York, 1990), Calendário Pirelli 2016 _____ | 24 |
| Figura 8 - <i>Pin-up</i> de Gil Elvgren _____ | 26 |
| Figura 9 - Fotografia de Robert Freeman, Calendário Pirelli 1964 _____ | 29 |
| Figura 10 - Fotografia de E. J. Bellocq, Nova Orleans, 1912 _____ | 30 |
| Figura 11 - Fotografia de Sarah Moon, Calendário Pirelli 1972 _____ | 30 |
| Figura 12 - Fotografia de Brian Duffy, Calendário Pirelli 1973 _____ | 31 |
| Figura 13 - Fotografia de Uwe Ommer, Calendário Pirelli 1984 _____ | 32 |
| Figura 14 - Fotografia de Terence Donovan, modelo Naomi Campbell, Calendário Pirelli 1987 _____ | 32 |
| Figura 15 - Fotografia de Arthur Elgort, Calendário Pirelli 1990 _____ | 33 |
| Figura 16 - Fotografia de Herb Ritts, modelo Kate Moss, Calendário Pirelli 1994 _____ | 34 |
| Figura 17 - Fotografia de Bruce Webber, Calendário Pirelli 1998 _____ | 34 |
| Figura 18 - Fotografia de Nick Knight, Calendário Pirelli 2004 _____ | 35 |
| Figura 19 - Fotografia de Helmut Newton, Calendário Pirelli 2014, 1986 _____ | 37 |
| Figura 20 - Fotografia de Tim Walker, Calendário Pirelli 2018 _____ | 37 |
| Figura 21 - Calendário da empresa Coca-Cola de 1892 _____ | 53 |
| Figura 22 - Calendário de Aberto Vargas de 1943 _____ | 54 |
| Figura 23 - Calendário de Marilyn Monroe de 1952 _____ | 55 |
| Figura 24 - <i>Pin-up</i> brasileira de Vicente Caruso _____ | 56 |
| Figura 25 – Garotas do Calendário 2009 – 1999 (montagem) _____ | 57 |
| Figura 26 – Calendário Romano 2017 _____ | 57 |

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|----|
| Imagem 1 - Contracapa Yao Chen | 65 |
| Imagem 2 - Janeiro Natalia Vodianova | 67 |
| Imagem 3 - Fevereiro Kathleen Kennedy..... | 69 |
| Imagem 4 - Março Agnes Gund e Sadie Rain Hope-Gund | 71 |
| Imagem 5 - Abril Serena Williams..... | 73 |
| Imagem 6 - Maio Fran Lebowitz..... | 75 |
| Imagem 7 - Junho Mellody Hobson | 77 |
| Imagem 8 - Julho Ava DuVernay..... | 80 |
| Imagem 9 – Agosto Tavi Gevinson..... | 82 |
| Imagem 10 - Setembro Shirin Neshat | 84 |
| Imagem 11 - Outubro Yoko Ono..... | 86 |
| Imagem 12 - Novembro Patti Smith..... | 87 |
| Imagem 13 - Dezembro Amy Schumer..... | 89 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1. INTRODUÇÃO | 10 |
| 2. A TRAJETÓRIA DA FOTÓGRAFA ANNIE LEIBOVITZ | 13 |
| 2.1 Origens e vida acadêmica | 13 |
| 2.2 <i>Rolling Stone</i> | 14 |
| 2.3 <i>Vanity Fair</i> e a publicidade, Susan e Sarajevo | 19 |
| 2.4 As contribuições da fotógrafa Annie Leibovitz para o calendário | 22 |
| 3. CALENDÁRIO PIRELLI: HISTÓRIA E LINGUAGEM | 26 |
| 3.1 A história do Calendário Pirelli e suas diferentes eras | 26 |
| 3.2 Primeira fase: 1964-1974 | 28 |
| 3.3 Segunda fase: 1984-1993 | 31 |
| 3.4 Terceira fase: 1994 - até os dias atuais | 33 |
| 3.5 O Calendário Pirelli e o corpo | 38 |
| 4. REPRESENTAÇÕES, GÊNERO E A MULHER NO CALENDÁRIO | 41 |
| 4.1 Conceitos de representação | 41 |
| 4.2 A representação e o gênero | 45 |
| 4.3 O calendário e a mulher | 51 |
| 5. METODOLOGIA | 59 |
| 5.1 Descrição da metodologia | 59 |
| 5.2 Corpus empírico | 61 |
| 6. ANÁLISE DE IMAGENS | 63 |
| 7. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER A LUZ DOS AUTORES E SUAS INTERPRETAÇÕES NO TRABALHO DE ANNIE LEIBOVITZ | 92 |
| 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 98 |
| REFERÊNCIAS | 100 |

1. INTRODUÇÃO

O debate em relação à representação da mulher pela mídia tem crescente destaque na sociedade contemporânea. A maneira como a mulher é representada, principalmente em seu aspecto físico, por diversas vezes tende a cair em estereótipos, seja em relação a beleza, idade ou feminilidade, sendo sua imagem utilizada, frequentemente, para satisfazer o olhar masculino. A propagação destes estereótipos pode trazer sérias consequências, tendo em vista que, se tornam modelos idealizados para outras mulheres, não é raro o caso de distúrbios alimentares ou problemas com a autoimagem neste público, a obsessão para alcançar estes padrões impulsiona o mercado de cirurgias plásticas e de tratamentos de beleza. Assim, compreender como se dá a representação da mulher pode auxiliar na sua ressignificação, repensando sua estrutura, assim pode se valer de uma noção que valorize a perspectiva da igualdade e diversidade, dando visibilidade às mulheres sem a necessidade de reforçar estereótipos. O movimento feminista, principalmente após os anos 60, trouxe para o campo acadêmico e para a sociedade de um modo geral o debate acerca da desigualdade entre mulheres e homens, ampliando as discussões sobre a temática, que se iniciou com a busca pelo direito ao voto, perpassando pela violência e discriminação que as mulheres são submetidas, atualmente, abrange também aspectos sobre a construção da identidade da mulher como indivíduo e sua relação com a sociedade. Visto isso, é importante que a mídia, apoiada por grandes empresas, acompanhe o desenvolvimento desta nova realidade, já que possui grande influência sobre uma parcela considerável da população.

Esta monografia busca compreender como se dá a representação da mulher na edição de 2016 do Calendário Pirelli sob o olhar da fotógrafa americana Annie Leibovitz. O Calendário Pirelli é mundialmente conhecido por expor em suas páginas mulheres dentro dos padrões estéticos vigentes em poses sensuais, dentre elas modelos, atrizes, cantoras, e celebridades em geral, clicadas por fotógrafos de grande renome, e em locações paradisíacas. Cabe citar que alguns homens também já estamparam suas páginas, porém em número muito inferior ao de mulheres. De um modo geral, a exposição do corpo feminino na publicação se dá de maneira a reforçar padrões já estabelecidos de beleza e gênero. Porém, no ano de 2016 Leibovitz trouxe um conceito para a publicação que se destacou dos demais, sua ideia era representar as mulheres valorizando suas conquistas pessoais, e não atributos físicos. A questão pertinente a este trabalho é analisar se a fotógrafa consegue tensionar com os estereótipos de representação

feminina, há muitas décadas arraigadas no imaginário do público sobre a publicação, e caso esse rompimento ocorra, de que maneira essas mulheres são retratadas por ela.

A motivação para esta pesquisa, sendo então a sua justificativa, se dá pelo interesse da autora sobre o papel da publicidade, no que tange principalmente ao uso da fotografia por esta, em reforçar estereótipos de gênero e suas consequências, como a idealização de padrões de beleza irreais, já que devido a manipulação das imagens, as figuras ali representadas não condizem com a pessoa real que foi fotografada. Outro ponto de grande interesse para a autora se dá no fato do corpo feminino ser, geralmente, exposto em imagens por homens e para homens, assim, o fato desta edição do calendário ser protagonizado e idealizado por mulheres foi fundamental para sua utilização como *corpus* empírico desta monografia.

À vista disto, o objetivo desta pesquisa é analisar como se dá a representação da mulher nas fotografias realizadas por Annie Leibovitz para a edição do ano de 2016 do Calendário Pirelli, para então compreender se a fotógrafa consegue romper com estereótipos reforçados nas últimas cinco décadas pelo calendário. Os objetivos específicos serão: conhecer a biografia da Annie Leibovitz, sua trajetória como profissional e os aspectos que norteiam sua lógica criativa; entender como se deu a representação da mulher ao longo de mais de cinco décadas de publicação do Calendário Pirelli; compreender como são construídas as representações sociais e as tensões na construção do conceito de gênero; estudar a história do calendário como suporte para difusão de imagens.

Para atingir ao objetivo desta pesquisa, foi realizada uma Pesquisa Bibliográfica de temas pertinentes à pesquisa, realizou-se também pesquisa de fontes na internet. Ao final foram analisadas, através da metodologia de Javier Marzal Felici, intitulada “*Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*”, as 13 imagens publicadas no calendário do ano de 2016 e estruturada em oito capítulos distintos. Partindo desta introdução, onde é apresentada a relevância deste trabalho acadêmico, o problema que a pesquisa busca elucidar, a justificativa para escolha do tema abordado, os objetivos geral e específico, os autores que irão compor a bibliografia e a metodologia empregada.

Em sequência, o segundo capítulo tratará da trajetória da fotógrafa Annie Leibovitz, desde de sua origem, perpassando por sua carreira até sua contribuição anterior para o calendário. Neste capítulo a autora utilizada é a própria Annie Leibovitz com sua biografia intitulada “*Annie Leibovitz At Work*” (LEIBOVITZ, A., 2008), o documentário produzido por sua irmã Barbara Leibovitz chamado “*Annie Leibovitz: Life Through a Lens*” (LEIBOVITZ, B., 2008) e livro “*Women*” (LEIBOVITZ; SONTAG, 1999).

O terceiro capítulo abordará do surgimento do catálogo, que é enviado para os colaboradores da empresa Pirelli, seu início como calendário de conteúdo essencialmente de imagens sensuais até a sua remodelagem ao longo dos anos, como conteúdo de valor artístico. O Calendário Pirelli teve como inspiração os calendários *pin-ups*, muito populares até a primeira metade do século XX. As autoras selecionadas para abordar as características do estilo são Carvalho e Souza (2010). Será feito um apanhado histórico das diferentes fases da publicação, suas transformações e sua linguagem estética. Este conteúdo será coletado do site institucional do calendário, o *Pirelli Calendar* (2017), e o site institucional da empresa do Brasil, o Pirelli (2016). Os autores Memória (2012), e Robertson e McDaniel (2005) serão utilizados ao discutir o debate sobre o caráter do corpo e da fotografia publicitária.

Já no quarto capítulo serão abordados conceitos de extrema importância para o desenvolvimento da análise das imagens, como o conceito de sociedade do espetáculo e *habitus*, tratados pelos autores Debord (1997), Bourdieu (1992) e Memória (2012), respectivamente. A questão das representações sociais e a sua influência na formação da identidade dos indivíduos, tratadas por Moscovici (1978), Jodelet (2001) e Hall (2006), falaremos acerca dos debates de gênero relacionados com a evolução do movimento feminista dentro da sociedade, através dos relatos de Nicholson (2000), Louro (1997), Narvaz e Koller (2006) e Wolf (1992). Por fim faremos uma pequena revisão histórica sobre o surgimento do calendário como mídia e suporte para a veiculação de imagens, sob a luz da tese de Saggese (2008).

A metodologia e o *corpus* empírico serão discutidos no capítulo cinco, os procedimentos metodológicos escolhidos para esta monografia foram pesquisa bibliográfica debatida por Stumpf (2010), e o método de análise de imagens proposto por Felici (2004), denominado *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*. O *corpus* empírico, como dito anteriormente, foram as 13 imagens publicadas no calendário de 2016.

Por fim, o capítulo seis será dedicado exclusivamente para as análises. Os capítulos precedentes servirão como base e serão referidos e consultados durante a discussão que finalizará o trabalho de responder as questões levantadas acerca da representação da mulher, no sétimo capítulo. As considerações finais destacarão o que foi possível apreender através deste estudo, e conjuntamente, será feito um apanhado sobre o que foi discutido no decorrer deste trabalho de conclusão de curso, a fim de proporcionar embasamento para as reflexões realizadas neste percurso.

2. A TRAJETÓRIA DA FOTÓGRAFA ANNIE LEIBOVITZ

Neste capítulo abordaremos a história de vida e a trajetória profissional da fotógrafa Annie Leibovitz, sua obra será utilizada como *corpus* empírico para esta pesquisa. Deste modo, poderemos conhecer melhor suas características na construção de imagens. Como material documental iremos utilizar seu livro de memórias, esta será a principal fonte para a construção de sua trajetória como fotógrafa. Será utilizado também o documentário, criado e dirigido por sua irmã, onde serão retirados testemunhos orais e trechos de entrevistas.

2.1 ORIGENS E VIDA ACADÊMICA

Annie Leibovitz, segundo sua biografia *Annie Leibovitz At Work* (LEIBOVITZ, A., 2008), nasceu em 2 de outubro de 1949, no estado norte-americano de Connecticut, é a terceira dos seis filhos de Samuel e Marilyn Leibovitz. Filha de pai militar norte-americano e mãe dançarina, foi criada em uma família judia de classe média. Em 1967, iniciou sua carreira artística como estudante de pintura no *San Francisco Art Institute*. No verão de 1968, em uma viagem para as Filipinas para visitar a família, que estava morando em uma base norte-americana na região, devido à Guerra do Vietnã, visitou o Japão e lá adquiriu sua primeira câmera, uma Minolta SR-T 101, a primeira coisa que fez ao comprar a câmera foi subir o monte Fuji. Quando retornou para São Francisco se inscreveu em aulas de fotografia noturnas. No verão se inscreveu em um workshop de fotografia, e foi quando decidiu que era isso que gostaria de fazer de sua vida.

Fomos ensinados que a coisa mais importante que um jovem fotógrafo pode fazer é aprender a ver. Não era sobre o equipamento que estávamos usando. Não me lembro de aprender alguma técnica. Uma câmera era apenas uma caixa que registrava uma imagem. Aprendemos a compor, a enquadrar, a preencher o negativo, a encaixar tudo o que vimos no retângulo da câmera. Nós nunca deveríamos cortar nossas fotos. Saímos todas as manhãs e tiramos fotos e as desenvolvemos na câmara escura no mesmo dia. Como as impressões foram lavadas em bandejas comunitárias e as fotos de todo mundo estavam ali com os demais, você se esforçou para voltar com algo bom. À noite, nos sentávamos e discutíamos nosso trabalho. Nós éramos uma comunidade de artistas. (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 13, tradução nossa)

Esse era o ambiente onde a jovem fotógrafa se sentia em casa, onde poderia socializar com outros artistas. A artista não queria a abstração das artes e sim a realidade, que conseguiu através da fotografia.

Os fotógrafos mais influentes para os estudantes do San Francisco Art Institute, e principalmente para Annie, eram os fotógrafos Henri Cartier-Bresson e Robert Frank.

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

Era esse estilo de reportagem pessoal, feita em preto e branco com uma câmera 35mm que os estudantes adotavam.

Em 1969, a fotógrafa viaja a Israel, onde trabalhou em um *kibutz*, um tipo de fazenda comunitária hebraica, e estudou hebraico. Ao retornar ao seu país e à universidade começou a revelar suas fotos de Israel e a realizar suas saídas de campo para tirar mais fotos (LEIBOVITZ, A., 2008).

Segundo conta sua biografia (LEIBOVITZ, A., 2008), a escala e a violência dos protestos contra a guerra aumentavam. Annie havia fotografado imagens anti-guerra em São Francisco e Berkeley e foi convencida por um namorado da época, a mostrar algumas delas ao diretor de arte da revista *Rolling Stone*, juntamente com algumas imagens feitas em Israel. Uma das imagens feitas em um comício no *City Hall* foi escolhida para ser publicada em uma edição especial dedicada aos protestos. Para Annie ver sua imagem nas bancas de jornais foi uma sensação que a impactou fortemente. Foi assim que começou o seu trabalho de mais de uma década com a revista. No ano seguinte, em 1971, recebe o diploma de Bacharel em Artes Visuais pelo *San Francisco Art Institute*.

Naquela época, segundo Annie Leibovitz (2008), ela se via mais como uma fotojornalista do que retratista, e para alcançar resultados mais profissionais trocou sua Minolta por uma Nikon, costumava carregar consigo três câmeras com lentes diferentes, uma com lente 35mm, uma outra com lente 55mm e outra com a lente 105mm, assim não precisaria perder tempo trocando-as.

2.2 ROLLING STONE

A revista *Rolling Stone* foi a primeira publicação a trabalhar com suas imagens, em 1970, essa parceria durou cerca 13 anos, e rendeu imagens icônicas que até hoje são celebradas

pela sua espontaneidade e ousadia (LEIBOVITZ, A., 2008). O periódico foi fundado por Jann Wenner e Ralph J. Gleason em 1967, na cidade de São Francisco, no estado da Califórnia, seu surgimento tem como alicerce a contracultura hippie dos anos 60. Era voltado para o público jovem, decidido a falar sobre música, cultura popular e política. Jann Wenner declarou em entrevista ao documentário *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* (LEIBOVITZ, B., 2008) sobre o surgimento da revista e participação de Annie neste início:

Era tudo administrado por gente da idade dela ou pouco mais velhos, nada muito profissional. 1966, 1967 foi quando nasceu o cenário de rock'n'roll de São Francisco. [...]. Disso o cenário cresceu e nasceu a *Rolling Stone*. (LEIBOVITZ, B., 2008, 17min45s, tradução nossa)

Segundo Leibovitz a *Rolling Stone* era “a revista da sua época, da sua cultura, nós crescemos juntas” (LEIBOVITZ, B., 2008, 17min14s). Lá era livre para fotografar, nunca disseram o que ela deveria fazer ou não, apesar de não entenderem sobre fotografia muito bem, para eles a imagem não era tão importante quanto a história, o texto predominava na diagramação e as imagens eram impressas em preto e branco sobre o papel de jornal. Essa liberdade criativa permitiu que contasse histórias através de suas imagens, e não somente ser de apoio ao texto. Esta liberdade criativa pode ter contribuído para que a fotógrafa não se prendesse a estereótipos de representação da época, e desenvolvesse um olhar particular sobre o mundo e as pessoas.

O primeiro grande artista fotografado por Annie foi o ex-*Beatle*, John Lennon, para ser publicada na capa da edição de janeiro de 1971. Após em média, dois ou três anos negociando uma entrevista com o artista, que era um dos músicos mais celebrados na época, Wenner viajou a Nova York para realizar a matéria, sua ideia inicial não era levar a fotógrafa, mas como conta, Annie implorou para ir e fotografar (LEIBOVITZ, B., 2008). Nesta ocasião ela ainda era estudante do *San Francisco Art Institute*, o que causou interesse ao músico e sua esposa Yoko Ono, que estavam acostumados a serem retratados pelos maiores fotógrafos do mundo (LEIBOVITZ, B., 2008). A gentileza e simplicidade de Lennon durante a sessão espantou a fotógrafa e mudou sua perspectiva sobre o que deveria esperar do seu trabalho. Segundo Yoko Ono ela “estava preocupada com o nosso espírito e isso transpareceu na imagem” (LEIBOVITZ, B., 2008, 21min17s). Dez anos depois, em 1980, já sendo chefe do departamento de fotografia da revista, ela foi indicada para fotografar novamente John, que insistiu que Yoko deveria participar da foto juntamente com ele. Leibovitz, que já tinha elaborado anteriormente uma ideia de como iria ser a foto, que foi inspirada em um beijo entre

ele e Yoko na capa do álbum *Double Fantasy*, para o retrato ela imaginou os dois posando nus juntos, Yoko relutou em ficar sem a parte de baixo da roupa, então para foto ela ficou vestida e John nu abraçava e deixa um beijo no rosto. Yoko afirmou que esta imagem capturou exatamente o seu relacionamento. Neste mesmo dia em que as fotos foram feitas John foi assassinado em frente ao seu apartamento. A *Rolling Stone*, em sua publicação utilizou esta foto de capa, sem nenhum texto, somente o logo da revista. (LEIBOVITZ, B., 2008).

Figura 1 - John Lennon e Yoko Ono, Nova York, 8 de Dezembro, 1980



Fonte: Annie Leibovitz At Work (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 47)

Mesmo sendo uma publicação voltada para o cenário musical, trabalhar para o *Rolling Stone* não impediu que cobrisse outras pautas, principalmente políticas, como as manifestações contra a Guerra do Vietnã. Ao lado do jornalista Hunter Thompson, cobriu a campanha presidencial norte americana de 1972 e, juntamente com Tom Wolfe, também cobriu o lançamento da nave Apollo 17, a última missão tripulada do Projeto Apollo à lua. Cobriu também a renúncia do presidente Richard Nixon em 1974. Durante a cobertura da renúncia de Nixon, Hunter teve um bloqueio criativo e não tiveram condições de escrever, a matéria seria especial sobre o evento na edição de setembro, então ao invés do texto, publicaram um grande ensaio fotográfico feito por Annie, incluindo a capa e mais oito páginas dentro da revista. A partir disto, já no cargo de fotógrafa chefe, começou a ganhar a posição de “estrela do escritório”, não como Hunter já possuía, mas perto (LEIBOVITZ, A., 2008).

Figura 2 - Richard Nixon deixando a Casa Branca, Washington, 1974



Fonte: Annie Leibovitz At Work (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 21)

Em 1972, quando Truman Capote era responsável por cobrir a turnê norte-americana da banda inglesa *The Rolling Stones*, Leibovitz o acompanhou em três cidades. Durante esse trabalho ela teve a oportunidade de conhecer um dos seus maiores ídolos da fotografia, Robert Frank, que havia sido contratado pelos músicos para produzir um filme sobre a turnê. Após três anos deste trabalho com os músicos, ela foi chamada por Mick Jagger para cobrir toda a turnê norte-americana de 1975. Segundo ela, Mick sabia da importância da documentação da história da banda, pois eles sempre possuíam um fotógrafo. (LEIBOVITZ,2008).

Figura 3 - Mick Jagger, Buffalo, Nova York, 1975)



Fonte: Annie Leibovitz At Work (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 43)

Leibovitz foi contratada diretamente pela banda para acompanhar a turnê, sem qualquer envolvimento da revista neste trabalho, embora algumas de suas fotos tenham sido publicadas posteriormente no periódico. Mesmo sendo aconselhada por Wenner a não aceitar

seguir a banda (LEIBOVITZ, B., 2008), ele garantiu que ao retornar continuaria com seu emprego. Ela seria responsável por documentar os shows, os bastidores e o cotidiano da banda, durante esse período ela teve uma imersão na vida dos músicos, participava de todos os momentos, ia nas mesmas festas, se hospedava junto com o grupo nos mesmos hotéis. Para acompanhar a banda ela decidiu se tornar um “camaleão” (LEIBOVITZ, B., 2008, p. 34), quase como se fizesse parte da banda, assim poderia fotografar com mais liberdade os momentos mais pessoais do grupo, assim, se tornando íntima para que não prestassem mais atenção na sua presença e, deste modo, capturou momentos únicos da banda *The Rolling Stones*.

Outro desafio que teve durante esse período foram as especificidades de se fotografar shows, onde a iluminação está sempre mudando, há o movimento constante dos músicos e o comportamento alucinado dos espectadores durante o show.

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

Esse trabalho resultou a Annie uma amizade para vida com os músicos da banda *The Rolling Stones* e uma grande reputação como a maior fotógrafa do mundo *rock'n'roll* (LEIBOVITZ, A., 2008).

Ao longo dos anos a revista *Rolling Stone* passou por mudanças que fizeram com que Leibovitz tivesse que mudar o seu modo de trabalho para se adaptar ao veículo. A primeira foi a mudança de impressão, do preto e branco para quatro cores. Esta mudança de processo fez com que fosse necessário o uso de flash externo, pois o novo tipo de impressão resultava em imagens escuras. O seu trabalho, à época, não possuía nenhum esquema de luz sofisticado, o uso do flash era somente para deixar as imagens mais claras. Assim, sua falta de experiência a deixava limitada com o uso do equipamento (LEIBOVITZ, A., 2008).

Além da alteração no processo de impressão, a revista mudou seu projeto gráfico em 1977, nesse ano a *Rolling Stone* já havia mudado seu escritório para Nova York e passava por transformações, tanto organizacionais, quanto gráficas. Passando do formato 21,6 x 27,9 cm para 25,4 x 30,4 cm, ocasionando assim, uma mudança técnica no processo de trabalho da fotógrafa. As imagens passaram a ter um formato mais quadrado do que o anterior, mais retangular. As câmeras de médio formato produzem negativos quadrados, o que as tornaram a opção mais apropriada para fotografias de retratos pré-produzidos, do que as câmeras 35 mm que eram menores e mais apropriadas para reportagens. No entanto, o negativo obtido através

de câmeras médio formato produz mais detalhes, é possível ver com mais clareza em um negativo maior. Assim, Leibovitz teve que aprimorar suas habilidades como fotógrafa nesse sentido, profundidade de campo e iluminação se tornaram cruciais em decorrência das mudanças editoriais da publicação (LEIBOVITZ, A., 2008).

2.3 VANITY FAIR E A PUBLICIDADE, SUSAN E SARAJEVO

Em janeiro de 1983, Annie Leibovitz encerra seu contrato de trabalho com a revista *Rolling Stone*, após 13 anos de parceria, para iniciar uma nova fase em sua carreira na revista *Vanity Fair*. Bea Feitler, ex-diretora de criação da *Rolling Stone*, a convidou para trabalhar na reedição da revista *Vanity Fair*, inicialmente Leibovitz iria trabalhar para as duas revistas, porém Jann Wenner não aceitou a possibilidade de dividir o tempo de trabalho. Assim, Annie passou a ser fotógrafa na nova edição da *Vanity Fair* (LEIBOVITZ, A., 2008).

A nova versão da revista *Vanity Fair* começou a ser publicada em 1983, sendo uma publicação mensal de assuntos generalistas, com foco em moda, artes, comportamento e política, com sede em Nova York. A primeira publicação da revista se deu entre 1913 e 1935.

No primeiro ano trabalhando para a *Vanity Fair*, Annie não era chamada com frequência pela revista, então Ruth Ansel, diretora de arte da revista, a orientou a ocupar seu tempo livre fotografando campanhas publicitárias. Segundo Annie “a publicidade não veio naturalmente para o meu trabalho, era uma atividade vista com maus olhos pela escola de arte da costa oeste, onde recebeu educação artística” (LEIBOVITZ, A., 2008, p.64). Mesmo com certa relutância, em 1986, realizou seu primeiro trabalho publicitário para agência *Ogilvy and Mather*, com fotos para a campanha da *American Express*, com estas imagens nos anos seguintes ganhou dois prêmios, o primeiro em 1988, um prêmio CLIO, que é considerado um dos prêmios mais importantes da publicidade, e o segundo em 1990, como “Campanha da Década” dado pela revista de marketing e publicidade *Advertising Age*.

Trabalhar para a *Vanity Fair* e iniciar sua carreira com a fotografia publicitária trouxe uma mudança significativa para as suas imagens e o seu método de trabalho, assim rompendo com o universo *rock'n'roll* e alternativo e entrando para o *mainstream*. O cuidado com a beleza passou a ser encarado como fundamental para seus editoriais. Com o investimento de clientes com orçamentos e cachês o planejamento das sessões passou a ser sistematizado, e também, as exigências acerca dos resultados das fotografias aumentaram significativamente.

Uma das imagens produzidas para a revista que impactou sua época foi a de agosto de 1991 com a atriz norte-americana Demi Moore. Sua capa causou escândalo entre o público, que ficou chocado com a imagem de Demi Moore grávida e nua. A revista esgotou em poucas horas, porém algumas bancas tiveram que vende-la com uma capa, como se fazia com as revistas pornográficas, e outras simplesmente se negaram a comercializá-la. Annie afirmou que aquela não era sua intenção, mas que era gratificante pensar que a sua fotografia ajudou mulheres grávidas a se sentirem menos estranhas ou envergonhadas dos seus corpos. (LEIBOVITZ, A., 2008). Vemos que, ao longo de sua carreira, a fotógrafa, sempre se preocupou com as questões da representação do corpo feminino, estando disposta a tratar de temas tabu para a sua época, intencionando o debate acerca desta temática.

Figura 4 - Demi Moore, Culver, Califórnia, 1991.



Fonte: Annie Leibovitz At Work (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 92)

No ano de 1993, realizou um novo contrato com a editora *Condé Nast*, que é um dos maiores grupos internacionais de edições de revistas, e passou a cobrir ensaios para a revista *Vogue* e *Condé Nast Traveler*. Neste mesmo ano juntamente com sua companheira Susan Sontag, viajou para Sarajevo para acompanhá-la na montagem de uma peça (LEIBOVITZ, A., 2008). Nesse momento a cidade estava sitiada pelos Sérvios, não havia eletricidade e nem água encanada. Sontag decidiu fazer essa viagem para demonstrar sua solidariedade ao povo que estava sendo massacrado pela guerra, isso inspirou Annie a voltar a suas origens do fotojornalismo. A revista *Vanity Fair* concordou em publicar suas imagens, isso a garantiu credenciais. Levando somente o que era possível carregar consigo, o que incluía um colete a prova de balas, uma mochila com roupas e seus equipamentos, que foram escolhidos para que

precisassem o minimamente de eletricidade. As fotos tiradas durante viagem se transforma em uma exposição chamada “*Annie Leibovitz: Sarajevo Portraits*”, exibida na *Art Gallery of Bosnia and Herzegovina* (LEIBOVITZ, A., 2008). Outro trabalho feito em contribuição com Susan foi o livro “*Women*”, lançado em 1999, que procurava retratar a diversidade das mulheres no Século XX, capturando desde bailarinas, políticas, militares, astronautas até a primeira dama dos Estados Unidos, à época, Hillary Clinton. A primeira imagem do livro é um retrato de sua mãe, Marilyn Leibovitz (LEIBOVITZ, A., 2008).

Figura 5 - Marilyn Leibovitz, Clifton Point, Nova York, 1997.



Fonte: *Annie Leibovitz At Work* (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 167)

O livro “*Women*” é composto por imagens produzidas por Annie Leibovitz e o texto escrito por Susan Sontag. O texto de Sontag irá abordar de maneira bastante crítica o modo como a mulher é retratada, tensiona os estereótipos de gênero utilizados para representar as mulheres, questionando os ideais de beleza presentes e a necessidade frequente de validação desta beleza, segundo ela “ninguém irá olhar um livro de imagens de mulheres sem notar se as mulheres são atraentes ou não” (LEIBOVITZ; SONTAG, 1999, p. 22). Para ela quanto maior a diversidade presente na produção de imagens, menor será a força das “normas de beleza” vigentes (LEIBOVITZ; SONTAG, 1999). Por isso a abordar mulheres em sua individualidade e diversidade o livro “*Women*” rompe com os padrões de gênero vigentes na época (e que se perpetuam mesmo após vinte anos).

Figura 6 - Eileen Collins, comandante de Ônibus Espacial.



Fonte: Women (LEIBOVITZ, Annie; SONTAG, Susan, 1999)

Foi nomeada, em 1996, para ser a fotógrafa oficial dos Jogos Olímpicos de Verão em Atlanta, no estado norte-americano da Geórgia. Neste mesmo ano publicou o livro *Olympic Portraits*, as imagens do livro foram capturadas durante a preparação dos atletas para as competições de 1996. A essa altura já possuía certa experiência fotografando esportes, pois havia sido contratada para fotografar a Copa do Mundo no México, em 1986.

Annie e Susan Sontag foram companheiras até o falecimento da escritora, em 2004. Para lidar com a dor Annie documentou, através de fotografias, o avanço da doença até o momento da morte de Susan. Leibovitz sempre possuiu o hábito de retratar os momentos familiares, dos mais cotidianos aos mais trágicos. Compilando as imagens feitas, na época coincidente a que conheceu Susan até logo depois de sua morte, com outras imagens pessoais e de trabalho em 2004, lançou o livro *A photographer's Life: 1990-2005*. Anteriormente, Annie já havia publicado outros dois livros com suas fotografias, o primeiro, em 1983, chamado *Photographs*, e o segundo, em 1990, chamado *Photographs: 1970-1990*. Seu livro mais recente, publicado em 2017, é a reunião de seus trabalhos mais atuais, onde retrata personalidades da cultura contemporânea, como Barack Obama, Marina Abramovic, Rihanna.

2.4 AS CONTRIBUIÇÕES DA FOTÓGRAFA ANNIE LEIBOVITZ PARA O CALENDÁRIO

Faz-se necessário traçar aqui o histórico de contribuições da fotógrafa Annie Leibovitz para a publicação, tendo em vista que serão analisadas, posteriormente, imagens produzidas

para o calendário, sendo possível assim, traçar as características do seu trabalho para a publicação.

O calendário Pirelli é uma publicação que surgiu em 1964, criado como estratégia de marketing pela empresa italiana Pirelli, fabricante de pneus para carros, e distribuído para um grupo seletivo de colaboradores. É uma publicação famosa por ser estrelada por grandes modelos e celebridades, e por escolher fotógrafos renovados para seus catálogos (LEIBOVITZ, A., 2008).

A Pirelli é uma empresa italiana com um negócio principal em pneus de alta qualidade. Seu calendário corporativo é essencialmente um calendário *pin-up* produzido em uma edição limitada para clientes no Reino Unido e na Europa. Você não pode comprar. A tarefa paga muito bem, o que é uma das atrações para os fotógrafos. Richard Avedon fez dois calendários Pirelli. Bruce Weber, Norman Parkinson e Ber Stern, todos eles fizeram. (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 136, tradução nossa)

O calendário Pirelli possui ao total 45 edições, fotografadas por 35 fotógrafos diferentes, dentre eles Bert Stern, Richard Avedon, Mario Testino, e outros grandes nomes da fotografia. Annie Leibovitz é uma dos 9 contratados para fotografar duas edições diferentes, a primeira participação no ano 2000 e a segunda em 2016 (PIRELLI, 2017).

O ensaio realizado para o calendário em 2000 veio do seu trabalho anterior com o dançarino Mark Morris e o seu grupo de dança, onde capturou imagens dos movimentos dos dançarinos e seus corpos (LEIBOVITZ, A., 2008). Antes disso ela nunca havia fotografado exclusivamente para nus puros, e para se preparar pesquisou inúmeros outros ensaios neste estilo, um dos seus retratos favoritos era o de Alfred Stieglitz com Georgia O’Keeffe, pela intimidade e sensualidade. Segundo ela, a linha das imagens da Pirelli era “geralmente sensual de uma maneira convencional e chamativa, e servem como vitrine para modelos” (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 136). Para a sua produção a fotógrafa optou por mudar a direção do que já era realizado para o calendário. O resultado final das imagens não ficou como o inicialmente planejado, conforme a sessão era produzida foram decididas mudanças no seu processo. As primeiras *polaroids* obtidas ficaram com a aparência escura, e Annie gostou desse resultado, pois segundo ela, assim que deixava a imagem com a luz correta, elas perdiam o aspecto interessante, então sempre que a luz era medida corretamente, a fotógrafa deixava mais escura propositalmente (LEIBOVITZ, A., 2008).

Assim, as imagens criadas adquiriam sombras suaves e formas quase translúcidas. Outra mudança no resultado estético das fotografias foi a escolha por cortar os rostos na

composição. Inicialmente, fotografias foram tiradas com os corpos completos no *frame*, mas a iluminação escolhida não era mais adequada para os rostos. Como relata:

A iluminação caindo do corpo tornava o corpo mais bonito, mas não funcionava nos rostos. Isto era uma distração. Os rostos precisavam de mais luz direcional. E os rostos adicionaram personalidade à imagem, o que não parecia certo. As imagens são estudos, não retratos. (LEIBOVITZ, 2008. p. 141)

Figura 7 – June Omura, Rhinebeck, Nova York, 1990), Calendário Pirelli 2016



Fonte: Annie Leibovitz At Work (LEIBOVITZ, A., 2008, p. 139)

Em sua segunda colaboração para o calendário, na edição de 2016, Annie Leibovitz também optou por seguir rumos diferentes para o ensaio. Ao invés de produzir imagens com a estética tradicional de ensaios sexys da revista, Annie elegeu como temática mulheres notáveis e inspiradoras, dentre elas, a tenista Serena Williams, a cantora e escritora Patti Smith, a diretora de cinema Ava DuVernay, a artista, música e performer Yoko Ono e a atriz e comediante stand up Amy Schumer. Trataremos mais detalhadamente dos aspectos desta edição durante a análise futura.

Comecei a pensar sobre os papéis que as mulheres desempenham, as mulheres importantes [...] e então começamos a pensar em fazer um ótimo conjunto clássico de retratos de mulheres e não nos preocupar se elas vestindo roupas ou não, mas eu achava que aquela mulher, deveria parece boa (sobre aparência) e forte, e deveria ser simples, e eu decidi mantê-la em preto e branco e torná-la um exercício muito simples de filmar no estúdio. (BEHIND, 2016, 20min.)

Diante disto, vemos que Annie Leibovitz, em suas contribuições para o calendário, sempre procurou fugir na maneira tradicionalmente abordada pela publicação para explorar a figura feminina. Em 2000, ao invés de explorar o caráter erótico do corpo nu, optou por fazer um estudo do corpo e não retratos, despersonalizando os dançarinos retratados ao retirar seus rostos das imagens, trabalhando somente com a beleza e particulares dos corpos. Já em 2016, sua intensão foi estampar nas páginas do Calendário Pirelli, mulheres influentes, de diversas

áreas, sem a preocupação de estarem vestidas ou não. Nesta edição, além das imagens que ilustram o calendário de cada mês, foi publicado também uma pequena biografia de cada uma das mulheres, dando ênfase não somente para a sua aparência nas imagens, mas também dando uma história para cada uma delas, exaltando seus méritos e conquistas. Mas para destacar o trabalho de Annie dos demais realizados para o Calendário Pirelli, iremos a seguir, fazer uma breve retrospectiva dos mais de 50 anos de atividade da publicação, para compreendermos como se deu a construção da representação da mulher em suas páginas.

3. CALENDÁRIO PIRELLI: HISTÓRIA E LINGUAGEM

Este capítulo tratará do surgimento do catálogo, que é enviado para os colaboradores da empresa Pirelli, seu início como calendário de conteúdo essencialmente de imagens sensuais até a sua remodelagem ao longo dos anos, com conteúdo de valor artístico.

Abordaremos por fim de que maneira a representação da mulher se transformou dentro das páginas do *The Cal*^{TM1} no decorrer do tempo. Como base teórica para a trajetória do calendário utilizaremos o conteúdo disponibilizado no *site* oficial da publicação, na seção que narra a sua história. As imagens utilizadas na análise foram obtidas também através do site de meios eletrônicos, como sites e portais de notícias.

3.1 A HISTÓRIA DO CALENDÁRIO PIRELLI E SUAS DIFERENTES ERAS

Como veremos de maneira mais detalhada em capítulos posteriores, o surgimento dos calendários como suporte para imagens se deu no final do século XIX, no entanto sua popularização se deu juntamente com a das imagens de *pin-ups*. As *pin-ups* são mulheres retratadas por ilustradores e fotógrafos, possuem uma aparência ao mesmo tempo ingênua e sensual, geralmente retratadas em poses provocantes com a finalidade de povoar o imaginário erótico masculino.

Figura 8 - *Pin-up* de Gil Elvgren



Fonte: (SEGGESE, 2008, p. 139)

¹ A empresa Pirelli possui diferentes maneiras de nomear seu calendário, na versão em português se chama “Calendário Pirelli”, traduzido de *Pirelli Calendar*, e também sua versão com o nome reduzido e patenteado chamado “*The Cal*TM”

Segundo a pesquisa das autoras Priscila Carvalho e Maria Irene de Sousa, as primeiras imagens de *pin-ups* reproduzidas em massa foram as ilustrações de Jules Cherét, impressas em litografia, na Europa. Suas obras se difundiram em diversos países, foi considerado, em sua época, o rei dos pôsteres e um dos principais publicitários da época, com seus cartazes criados para teatros, cabarés e agências comerciais (CARVALHO; SOUZA, 2010). O auge das ilustrações *pin-ups* se deu nos anos trinta, com os artistas Alberto Vargas e George Petty. Com o passar do tempo as imagens foram se modificando, as ilustrações deram lugar às fotografias. Somente nos anos quarenta que a fotografia passou a ser utilizada na publicidade, e as *pin-ups* tiveram seu ponto alto, passando a estampar cartões postais, caixas de fósforos, maços de cigarros, páginas de revistas, calendários e até mesmo a fuselagem de aviões de guerra (CARVALHO; SOUZA, 2010).

Assim se deu a popularização dos calendários eróticos nos meios de massa, o Calendário Pirelli surgiu posteriormente ao auge das *pin-ups*, e herdou características dessas publicações, como o caráter erótico das fotografias, onde as modelos se encontram parcialmente desnudas, causando um desafio ao imaginário masculino. Outra característica é o suporte escolhido, o calendário de parede, que se assemelha ao modo que as imagens de *pin-up* são expostas, já que também possui a qualidade de ser “colocada na parede pelas pessoas para ser olhada” (CARVALHO; SOUZA, 2010, p. 121).

A trajetória do Calendário Pirelli, usualmente chamado de “*The Cal*™” pela empresa, pode ser dividida em três fases distintas, segundo o site oficial da publicação (PIRELLI, 2017). A primeira ocorreu entre 1964 e 1974, após esse período foi seguido um intervalo de 10 anos devido a Guerra do Yom Kippur², tendo grandes consequências para a economia e principalmente para o ramo de atuação da Pirelli como fabricante de pneus.

Em 1984 ocorreu a retomada da publicação do calendário, sendo considerada a sua segunda fase, onde alcançou mais sucesso e visibilidade. A terceira fase iniciou em 1994 e vigora até os dias hoje, onde o *The Cal*™ deu maior liberdade criativa para os fotógrafos alcançou status na fotografia e na moda.

Os primeiros anos de “*The Cal*™” foram os dias dos Beatles, rock e minissaia, mas também movimentos de protesto juvenil e comícios contra a guerra no Vietnã. O Calendário logo elimina seu papel original de “brinde corporativo” para os principais clientes, tornando-se uma publicação exclusiva destinada a alguns poucos destinatários. (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa)

² A Guerra de Yom Kippur, que ocorreu em outubro de 1973, entre Israel, Egito e Síria, deixou como consequência para os países Europeus a deflagração da Crise do Petróleo (SOUSA, Rainer),

Surgindo como uma estratégia de *marketing* da empresa italiana, o calendário inicialmente foi distribuído como brinde, porém, ao longo dos anos se tornou um item de colecionador, sendo um dos motivos o fato de não ser vendido comercialmente e possuir uma baixa tiragem (PIRELI CALENDAR, 2017). Segundo o pensamento da empresa Pirelli, o calendário por sempre estar conectada com as mudanças dentro da sociedade, pode ser lido com um indicador que aponta para as transformações nas quais o mundo está passando.

Devemos ter em mente também, que apesar da liberdade criativa dada aos fotógrafos pela empresa, as imagens produzidas para o calendário possuem um caráter publicitário, pois se trata de um brinde corporativo. Paula Roberta Fernandes Memória (2012), em sua dissertação “A imagem da mulher na moda: Uma análise das representações dos corpos femininos nas fotografias publicitárias da marca *Dolce & Gabbana*, afirma que:

Os corpos femininos, nas fotografias publicitárias, parecem revelar profundas semelhanças em meio ao predomínio de estereótipos. As propagandas exibem modelos de corpos ideais que, através das manipulações em softwares de tratamento de imagens, parecem sujeitos à grande semelhança uns com os outros. A subjetividade entre os indivíduos parece estar mascarada em um padrão estereotipado. (MEMÓRIA, 2012, p. 12)

Memória (2012), também nos alerta para o tipo de olhar que devemos ter para estas imagens, ela utiliza como referência a autora Liz Wells, ao argumentar que é preciso olhar para este tipo de signo visual produzido e visto em contextos específicos, relacionado com sua produção, produção ou leitura, segundo ela, é preciso “analisar a tensão entre as características referências da fotografia e o contexto de seu uso e interpretação” (WELLS *apud* MEMÓRIA, 2012, p. 15)

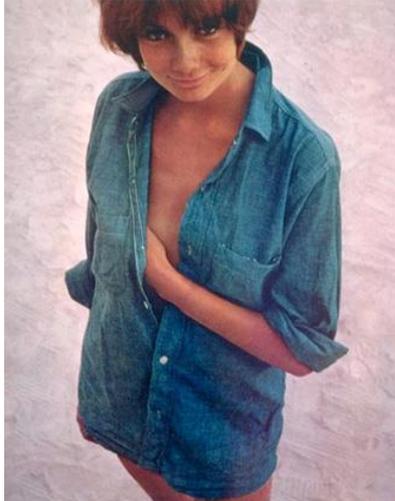
Deste modo, realizaremos então uma breve análise da estética e temática dos calendários, dividindo-o por suas diferentes eras/décadas para facilitar a identificação de padrões estéticos e culturais apresentados.

3.2 PRIMEIRA FASE: 1964-1974

Em 1964, surgindo como estratégia de *marketing* da empresa italiana, é lançada a primeira edição do *The Cal*TM, o fotógrafo escolhido foi Robert Freeman, conhecido pelo trabalho fotográfico de diversas capas de álbuns da banda *The Beatles* (SAN FRANCISCO ART EXCHANGE, meio eletrônico).

Os modelos eram em sua maioria jovens recém-chegadas, fotografados em ambientes atmosféricos de elite: cenários de praia exóticos e locais naturais. Mas mesmo essas primeiras imagens brilhantes renderam um vislumbre da verdadeira filosofia estética e cultural do Calendário: “The Cal”™ aspirava ser um sinal de mudança de tempos. (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa).

Figura 9 - Fotografia de Robert Freeman, Calendário Pirelli 1964



Fonte: Pauza.de (online)

Nesta primeira década os cenários para as fotografias são, majoritariamente, as praias e a natureza, as “garotas do calendário” desfilam de trajes de banho em meio ao clima veranil, as poses procuram passar espontaneidade e descontração, e claro, sensualidade. Somente duas edições quebram esse padrão, a edição de 1972 e 1973, respectivamente fotografadas por Sarah Moon e Brian Duffy.

A sensualidade presente nas imagens foi aumentando ao longo dos anos, sendo em 1972 o ano em que pela primeira vez apareceram modelos com os seios totalmente despidos (PIRELLI, 2016), esta edição do calendário foi fotografada por Sarah Moon, a primeira fotógrafa mulher a assinar um ensaio para o catálogo. Vemos nesta edição, pela primeira vez fotografada por uma mulher, uma mudança no estilo das imagens, antes realizadas ao ar livre em meio a cenários naturais, nesta, somente duas imagens são realizadas fora da locação interna, a *Villa Les Tilleuls*, em Paris. As imagens produzidas, com um leve desfoque, nos remetem à pintura e a fantasia, e aparentam certa semelhança com fotografias dos prostíbulos americanos do início do século, realizadas pelo fotógrafo E.J. Bellocq, como pode ser visto nas imagens abaixo.

Figura 10 - Fotografia de E. J. Bellocq, Nova Orleans, 1912



Fonte: Anorak News (2013, *online*)

Figura 11 - Fotografia de Sarah Moon, Calendário Pirelli 1972



Fonte: Pauza.de (*online*)

O ano de 1973 traz diversas inovações, fotografado por Brian Duffy e com a colaboração Allen Jones³. A temática fetichista das fotografias foi considerada extremamente ousadas para a época, segundo a jornalista de moda Olivia Singer (2015) em sua publicação para a revista *Another*. Outra inovação foi o modo em que as imagens foram produzidas, segundo Singer (2015), Derek Forsyth, diretor criativo do calendário na época, afirmou que “o modo como funcionou foi que tiramos a foto, fizemos grandes gravuras especiais que Allen desenhou e depois Philip Castle [...] borrifou sobre eles.” Assim, nas páginas do calendário as

³ “Allen Jones (nascido em 1 de setembro de 1937) é um artista pop britânico mais conhecido por suas pinturas, esculturas e litografia. Ele foi premiado com o Prix des Jeunes Artistes na Bienal de Paris de 1963. Ele é um acadêmico sênior na Royal Academy of Arts.” Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/allen-jones-1368>. Acesso em: 15 out. 2018.

fotografias mostravam imagens onde estampas tigradas se mesclavam a pele das modelos, que usavam também macacões de vinil extremamente ajustados ao corpo. Houve também a mistura de fotografias e ilustrações nos diferentes meses, algo nunca feito antes no calendário.

Figura 12 - Fotografia de Brian Duffy, Calendário Pirelli 1973



Fonte: Pauza.de (*online*)

Em 1974 é anunciada a pausa da publicação, devido as condições econômicas da época. Segundo a empresa “o anúncio, em março de 1974, de que a publicação deveria parar, causou muito mais protestos na mídia britânica e internacional do que o lançamento, um sinal claro do crescente sucesso do Calendário Pirelli” (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa). O retorno da publicação se daria após uma década, e iniciaria a sua segunda fase.

3.3 SEGUNDA FASE: 1984-1993

Após quase uma década de pausa, o calendário retorna com mudanças na direção de arte, segundo o site oficial da publicação “sob o novo diretor de arte, Martyn Walsh, o Calendário voltou às suas origens, incluindo referências discretas, quase subliminares, ao produto herói do Grupo: pneus” (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa). O que significou que durante os próximos dez anos todas as edições fariam, de algum modo, referência à popular padronagem dos pneus Pirelli, sendo de maneira mais sutil como na estampa de um lenço utilizado, ou mais explícito, como na edição de 1984, fotografada por Uwe Ommer, onde podemos ver a padronagem impressa nos glúteos das modelos.

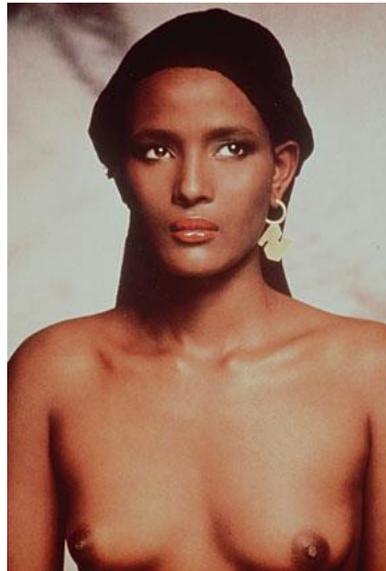
Figura 13 - Fotografia de Uwe Ommer, Calendário Pirelli 1984



Fonte: Pauza.de (*online*)

O controverso calendário de 1987 foi o primeiro a trazer uma edição composta exclusivamente por modelos negros, que incluía a modelo Naomi Campbell aos 16 anos, fotografada com os seios à mostra por Terence Donovan (PIRELLI CALENDAR, 2017). Até este momento o calendário era composto somente por modelos femininas, no ano de 1987, fotografado por Barry Lategan, vemos a inclusão do primeiro modelo masculino na publicação, mas sua presença é muito sutil, pois seu corpo é coberto por uma malha preta com a padronagem dos pneus Pirelli.

Figura 14 - Fotografia de Terence Donovan, modelo Naomi Campbell, Calendário Pirelli 1987

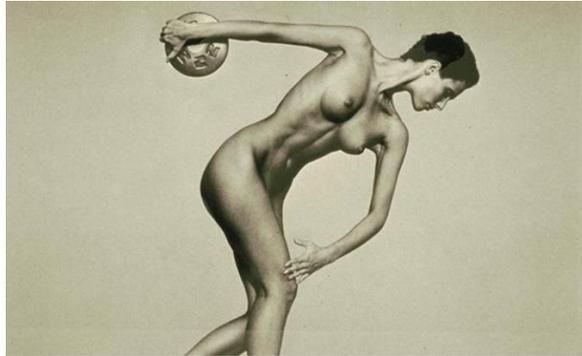


Fonte: Pauza.de (*online*)

Com a entrada da década de 90 o “*The CalTM*” lança uma edição com fotografias somente em preto e branco que homenageia as olimpíadas e a cineasta alemã Leni Riefenstahl,

com sua estética inspirada no filme *Olympia*, que documenta os Jogos Olímpicos de Versão de 1936 (PIRELLI CALENDAR, 2017).

Figura 15 - Fotografia de Arthur Elgort, Calendário Pirelli 1990



Fonte: Pauza.de (*online*)

3.4 TERCEIRA FASE: 1994 - ATÉ OS DIAS ATUAIS

Em 1993, após mudanças administrativas na empresa Pirelli, a direção criativa do calendário passa a fazer parte da sede da empresa, em Milão. Segundo publicação feita pela empresa “a Pirelli aumentou sua aposta internacionalmente, lançando campanhas publicitárias de alto perfil [...] e o Calendário se tornou uma das principais ferramentas para transmitir a nova imagem do Grupo” (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa). A modificação que ocorre nesta nova fase é a retirada das referências a pneus, deste modo, a empresa deixa de impor restrições artísticas para os seus criadores (PIRELLI CALENDAR, 2017). Segundo a empresa a justificativa para essa retirada se dá pelo fato da diversificação dos produtos da Pirelli, não fazendo mais sentido assim manter sua imagem atrelada somente à fabricação de pneus.

A Pirelli, afinal de contas, é uma marca internacional que não é identificada com uma única família de produtos, mas evoca um amplo espectro de valores e significados, em primeiro lugar um compromisso com a inovação e a busca pela excelência, elementos que sempre inspiraram o calendário. (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa)

Essa nova era foi inaugurada pelas lentes do fotógrafo Herb Ritts, em uma sessão de fotos realizadas nas Bahamas, demonstrando assim que lugares paradisíacos continuam a fazer parte do imaginário imagético do *The Cal*TM (PIRELLI, 2017). A inspiração para o calendário foi a temática “uma homenagem às mulheres”, e possuía a intenção de retratar “as mulheres dos anos 90 e seu lugar no mundo: orgulhosas, sexy e bonitas por dentro” (PIRELLI

CALENDAR, 2017) e para representar essas mulheres nas suas páginas foram escolhidas modelos como Cindy Crawford, Helena Christensen, Kate Moss e Karen Alexander.

Figura 16 - Fotografia de Herb Ritts, modelo Kate Moss, Calendário Pirelli 1994



Fonte: Pauza.de (*online*)

Há uma grande preferência da publicação por grandes nomes, nesta nova era para “adornar” suas edições, sejam modelos, atrizes ou cantores (PIRELLI CALENDAR, 2017). Em 1998, fotografado por Bruce Webber, teremos o primeiro calendário dedicado a modelos femininos e masculino possuindo o mesmo espaço dentro do calendário. Manifestando a predileção por grandes nomes essa edição traz Robert Mitchum, John Malkovich, Kris Kristofferson, BBKing e Bono.

Figura 17 - Fotografia de Bruce Webber, Calendário Pirelli 1998



Fonte: Pauza.de (*online*)

O século XXI se inicia e a publicação dá continuidade em sua escolha por fotógrafos renomados e grandes modelos, como vemos em sua publicação.

Calendário Pirelli fotografado em Nápoles por Mario Testino, estrelando entre outros Gisele Bündchen e Frankie Rayder. Em 2002, o calendário contou com numerosas atrizes e duas netas de celebridades: Lauren Bush (17 anos, neta de George Senior) e Kiera Chaplin (neta do grande Charlie). O elenco de 2003, fotografado mais uma vez por Bruce Weber, foi particularmente impressionante: com três belidades italianas (Mariacarla Boscono, Eva Riccobono e Valentina Stilla) ao lado de modelos famosas como Sophie Dahl, Heidi Klum, Karolina Kurkova e Natalia Vodianova, e estrelas masculinas, do cinema e do esporte (Alessandro Gassman, Stephane Ferrara e Richie La Montagne). (PIRELLI CALENDAR, 2017, tradução nossa)

Em 2004, o calendário enfocou nas “esperanças e sonhos” e foi confiado ao fotógrafo Nick Knight (PIRELLI CALENDAR, 2017), que trouxe uma visualidade que desafiaria os padrões estéticos convencionais do calendário. Segundo o site *SHOWstudio*, portal de moda fundado pelo próprio Nick Knight, a intenção das fotografias era mudar o foco dos desejos dos homens para os das mulheres, após obter informações com as quatorze mulheres que estamparam as páginas, que posavam ao lado dos 12 meses do ano, na capa e na contracapa do calendário, Knight “construiu narrativas para cada mês com base em suas (das mulheres) fantasias sexuais mais íntimas”, mas mantendo em segredo a autoria de cada fantasia (SHOWSTUDIO, *online*).

Figura 18 - Fotografia de Nick Knight, Calendário Pirelli 2004



Fonte: Pauza.de (online)

As fotografias e temáticas nos anos posteriores seguiram retratando, majoritariamente, a beleza das pessoas e dos lugares, como em 2005, com o fotógrafo Patrick Demarchelier com a temática “o espírito do Brasil”, e em 2006 com o duo de fotógrafos duo inglês/turco Mert e Marcus e o tema “retrô dos anos 60 da Côte d'Azur” (PIRELLI CALENDAR, 2017). Em 2008, Patrick Demarchelier fotografa pela primeira vez na história da publicação uma edição no continente asiático. Já no ano de 2011, o multifacetado estilista, esteta e artista Karl Lagerfeld é responsável pelo tema “mitologia”, demonstrando o apreço de Lagerfeld pela cultura clássica greco-romana. Como podemos ver as artes são uma grande influência nas temáticas do calendário, seja a poesia na edição de 1968, ou no cinema com a edição de 2007 dedicada à Hollywood. (PIRELLI CALENDAR, 2017)

Em sua edição de 2014, o *The Cal*TM optou por não produzir novas imagens, mas comemorar seus 50 anos publicando imagens inéditas feitas por Helmut Newton para a edição de 1986, o fotógrafo que teve que deixar os *sets* fotográficos por motivos familiares não chegou a finalizar as imagens, deixando a cargo de sua assistente o trabalho (PIRELLI, 2016).

Figura 19 - Fotografia de Helmut Newton, Calendário Pirelli 2014, 1986



Fonte: Pauza.de (*online*)

Em 2016, veremos uma mudança na linha criativa da empresa, com o olhar de Annie Leibovitz o calendário “foca na mulher como portadora de mensagens positivas” (PIRELLI CALENDAR, 2017), que será o objeto de análise deste trabalho. A partir deste ano as fotografias do calendário deixam em segundo plano seu caráter erótico, e partem para outra narrativa. No ano seguinte ao de Leibovitz, o escolhido para fotografar a edição é Peter Lindbergh, o único fotógrafo a ser escolhido por três vezes para produzi-lo, que segundo sua declaração feita “optou por não fotografar a nudez, justificando que este é um calendário “que desnuda a alma das atrizes. *The Cal™* 2017 – afirma – será um calendário sobre sensibilidade e emoção, não sobre corpos perfeitos” (PIRELLI, 2016). Já a edição de 2018 trará o fotógrafo britânico Tim Walker, que apresenta uma edição que revisita o clássico da literatura britânica “Alice no País das Maravilhas”.

Figura 20 - Fotografia de Tim Walker, Calendário Pirelli 2018



Fonte: Pauza.de (*online*)

O *The Cal*TM, ao longo de cinco décadas, através das lentes dos maiores fotógrafos do seu tempo, retratou grandes nomes da moda, do cinema, da música e de diferentes áreas de destaque na sociedade, sendo esses nomes majoritariamente do sexo feminino, com isso contribui para a representação dessas mulheres na mídia.

3.5 O CALENDÁRIO PIRELLI E O CORPO

Após discorrermos sobre como o corpo feminino é abordado no *The Cal*TM é necessário que se faça uma pequena reflexão sobre o uso deste, já que ele é o tema central de toda a publicação. Como dito anteriormente, estas fotografias possuem além do seu caráter artístico, um caráter publicitário marcante. As imagens publicitárias visam gerar identificação e desejo há quem se deparar com elas, e é por meio delas que “os indivíduos de uma mesma cultura compartilham um universo simbólico em comum nas fotografias publicitárias, em que ideias e sentimentos são cristalizados em função dos objetivos do anunciante para sua campanha” (MEMÓRIA, 2012).

Segundo os autores Jean Robertson e Craig McDaniel (2005), em seu livro intitulado “*Themes of contemporary art: visual art after 1980*”, devido à sua forma desafiadora e versátil as figuras humanas podem atingir muitas poses e fornecer uma infinidade de formas e relações visuais complexas e contrastantes, e ainda “como conteúdo, as figuras humanas serviram para expressar valores culturais profundamente valorizados, incluindo crenças sobre religião, sexualidade, política e identidade pessoal e social” (ROBERTSON; MCDANIEL, 2005, p. 131, tradução nossa). Ao selecionar determinadas preferências e atributos sexuais, a empresa Pirelli reflete valores sociais, assim sendo, as escolhas feitas pelo calendário em apresentar, na grande maioria das vezes, mulheres jovens, magras, e *sexys* reflete não somente os seus valores como empresa, mas também os padrões vigentes na sociedade. Este é confirmado por Memória (2012, p.66) ao afirmar que “por serem impregnadas pelas formas de ver inerentes às sociedades as quais pertencem, as imagens carregam ideologias e simbolismos sociais cristalizados em um universo simbólico”. A propagação destes valores gera consequências nas relações entre os indivíduos, como exemplificam os autores Jean Robertson e Craig McDaniel:

Na sociedade contemporânea, por exemplo, a magreza é uma característica altamente valorizada dos corpos femininos. Esses valores são comunicados pela preponderância de mensagens nos meios de comunicação de massa, ligando corpos femininos finos e corpos masculinos fortes a outras qualidades que são valorizadas. [...] Esta união de valores envolve os espectadores na interpretação do corpo como um sinal; quando um corpo feminino magro é visto, somos treinados para ler o seu potencial sexual. O corpo é um signo na linguagem do significado social. (ROBERTSON; MCDANIEL, 2005, p. 135, tradução nossa)

Segundo os autores, os ideais culturais dominam a representação dos corpos, embora poucos corpos reais se pareçam com as imagens, sejam ideais de beleza, de idade ou de gênero, quaisquer que sejam os ideais dominantes da cultura, ao estar cercado de tantas imagens de corpos pertencentes a esses padrões preferidos que os indivíduos podem achar que esses tipos são inatamente superiores e que os que diferem (ROBERTSON; MCDANIEL, 2005), conforme afirmam:

Toda cultura constrói imagens de atratividade. Certos tipos corporais são apresentados como objetos ideais de desejo e dominam a publicidade, o cinema e outras áreas da cultura visual, enquanto outros tipos corporais são denegridos e caracterizados como indesejáveis (ROBERTSON, Jean; MCDANIEL, Craig, 2005, p. 139, tradução nossa)

Ao abordar as questões de sexualidade, Robertson e McDaniel (2005) argumentam que o pensamento binário presume que os corpos podem ser classificados como masculinos e femininos, como heterossexuais ou não heterossexuais, este pensamento é uma construção ocidental voltada para a ideia de opostos binários, e rejeita corpos que não se encaixam nestes padrões.

Outro ponto relevante questionado pelos autores são as relações de poder e controle. O controle age sobre o corpo feminino em diferentes aspectos, sobre o envelhecimento, os processos corporais, o peso, a fertilidade, o tônus muscular e até mesmo na qualidade da pele, esses aspectos devem preencher rígidos padrões estabelecidos socialmente, e cabe destacar o problema enfrentado pelas mulheres com deficiências, que mesmo preenchendo alguns destes requisitos acabam sendo excluídas por não possuírem o controle corporal completo (ROBERTSON; MCDANIEL, 2005).

As relações de poder se estabelecem no aspecto do olhar ao qual as fotografias são produzidas e direcionadas, conforme Robertson e McDaniel (2005), ao se basearem nas teorias de John Berger e Michel Foucault, o olhar nunca é neutro. As representações visuais pressupõem que os espectadores são de certo gênero, classe e raça, e não a um público universal.

O conceito do olhar recebeu uma elaboração feminista da teórica do cinema Laura Mulvey, que argumentou que o olhar é de gênero e ajudou a promover o argumento de que no Ocidente o olhar abordado pela maioria das imagens é historicamente masculino, heterossexual, branco e economicamente estável, refletindo uma estrutura de poder patriarcal construída em gênero, raça e classe. De acordo com Mulvey, as representações visuais ocidentais das mulheres tipicamente assumem um espectador masculino observando a mulher como um objeto passivo. Além disso, o olhar é voyeurístico quando a mulher é vista como um objeto sexual de prazer. (ROBERTSON; MCDANIEL, 2005, p. 145, tradução nossa)

Assim, o corpo da mulher é explorado com o intento de agradar ao olhar sexual masculino, frequentemente tratando a figura da mulher sedutora associada ao pecado carnal que desviava os homens de seus valores.

4. REPRESENTAÇÕES, GÊNERO E A MULHER NO CALENDÁRIO

Este capítulo tem como objetivo compreender de que forma a representação social se estrutura, visando compreender como se dá a representação da mulher. Abordará conceitos de *habitus*, representação social e identidade. Tratará também das questões de gênero, da luta pelos direitos femininos e a constituição do mito da beleza feminina. Após os esclarecimentos destes conceitos, explicaremos como surgiu o calendário como suporte para ilustrações e suas funções comerciais na sociedade. Para que posteriormente seja possível analisar como se dá a representação feminina sob o olhar da fotógrafa Annie Leibovitz e, caso ocorra, onde se encontra a quebra de paradigmas nesta representação dentro do Calendário Pirelli.

4.1 CONCEITOS DE REPRESENTAÇÃO

Dentro da sociedade contemporânea somos rodeados por imagens, que chegam até nós por diversos meios de comunicação presentes na rotina, de tal forma que é muito difícil não sermos afetados, ou de alguma forma, influenciados por elas. É neste cenário que nos encontramos como espectadores das imagens apresentadas, principalmente pela publicidade. O autor Guy Debord (1997) afirmou que vivemos em uma “sociedade do espetáculo”, onde as imagens, sob todas as suas formas, sejam informativas, publicitárias ou de consumo direto de entretenimento, constituem “o modelo presente da vida socialmente dominante” (DEBORD, 1997, p.15), o espetáculo seria então parte constituinte da sociedade, a própria sociedade em si e também o instrumento capaz de manter a sua unificação. Para o autor, crítico a essa sociedade, “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14), assim, ao compreender o uso das imagens poderemos também compreender a sociedade e a cultura na qual ela está inserida, podendo assim a imagem ser considerada como o reflexo desta. Para Debord (1997) o uso das imagens está relacionado diretamente com a noção de representação, onde os indivíduos não vivem mais diretamente, atualmente, tudo se tornou uma representação.

No livro “A economia das trocas simbólicas” (1992), um compilado de textos do sociólogo Pierre Bourdieu, o autor também abordará a relação entre as imagens e as ideias de um período, onde propõe que este vínculo provém da educação. A escola origina a constituição da socialização, que promove um processo de socialização sistemática, onde as semelhanças são transmitidas aos indivíduos, com a finalidade de constituir uma cultura entre eles, ou seja,

um *habitus*, que possui uma noção mediadora entre o senso comum e a sociedade. O *habitus* seria, segundo Bourdieu:

Um conjunto de esquemas que são implantados desde a primeira educação familiar e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites à consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e/ou classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força (BOURDIEU, 1992, p. XLII)

O indivíduo internaliza o *habitus*, sob a forma de conceitos duráveis sobre objetos, indivíduos ou situações, que irão proporcionar o pensamento e as atitudes destes dentro de determinada sociedade. O *habitus* visa então formar condutas regulares, fazendo com que os agentes se comportem de determinada maneira em determinadas circunstâncias (BOURDIEU, 2005). Segundo Paula Roberta Fernandes Memória, a publicidade:

Pretende realizar, através das representações sociais dos corpos femininos, a formação de um *habitus* junto aos espectadores, a fim de despertar o desejo nos consumidores, de agregar valores em suas vidas para pertencer a um determinado grupo (MEMÓRIA, 2012, p. 36)

A teoria das representações sociais elaboradas por Serge Moscovici (1978) trará conceitos relevantes para esta pesquisa, abordando a produção de conhecimento através do senso comum, o que contribuirá para compreensão da construção da representação do feminina, através das imagens veiculadas, levando em consideração que esta sofre influência do pensamento social presente em determinada cultura. Segundo Moscovici, foi Émile Durkheim o primeiro a tratar sobre a “representação coletiva”, a representação individual seria um fenômeno puramente psíquico, mas que não se reduziria à atividade cerebral, e a representação social não se resumiria à soma dos pensamentos individuais, "ela é um dos sinais do primado do social sobre o individual" (MOSCOVICI, 1978, p. 25). Os conceitos de Durkheim serviram como base para que Moscovici elaborasse, então, a sua teoria, que afirma que:

A representação social é um corpus organizado de conhecimentos e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, e liberam os poderes da imaginação. (MOSCOVICI, 1978, p. 28)

Assim, as representações sociais são conjuntos de conhecimentos dinâmicos, que tem como função a elaboração de um comportamento e a comunicação entre os indivíduos na sociedade. Os indivíduos e grupos se relacionam com diversos objetos, símbolos, atos e situações no decurso das interações sociais, e modelam o que é dado dessas interações, essa relação modifica ambos os indivíduos ou grupos que participam, que não somente reproduzem

comportamentos, mas o que é recebido é transformado, e evolui para se converter no conhecimento que é utilizado no cotidiano (MOSCOVICI, 1978). Segundo o autor, quando um objeto de fora, desconhecido, penetra em nosso campo de atenção, gera tensão e desequilíbrio, então “é preciso que o conteúdo estranho se desloque para o interior de um conteúdo corrente, e que o que está fora do nosso universo penetre no interior do nosso universo” (MOSCOVICI, 1978, p. 60), deste modo, procuramos tornar o que nos é estranho em familiar. Este processo de familiarização pode explicar a motivo pela repulsa ao que é estranho, ou diferente, quando não é possível tornar algo familiar e o deslocar ao interior de um conteúdo previamente conhecido, gera-se uma tensão, o que pode ocasionar a rejeição ao que não é pré-estabelecido pela cultura vigente na sociedade.

Dialogando com os conceitos de Moscovici, a professora e pesquisadora Denise Jodelet trata das representações sociais como o modo que os indivíduos ou grupos que as constroem se expressam, e que sendo compartilhadas por membros destes grupos produzem uma visão consensual da realidade para estes. Deste modo, como o afirma a autora, as representações “nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva” (JODELET, 2001, p. 17)

Podemos considerar então que as representações sociais são sistemas de interpretação que orientam nossa relação em sociedade e com o mundo a nossa volta, organizando e orientando condutas. Elas influenciam nos mais variados processos, dentre eles a “difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição de identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais” (JODELET, 2001, p.22).

Deste modo podemos utilizar a teoria da representação social para compreender como se dá a construção da representação da mulher nas fotografias publicitárias, considerando que estas sofrem influências do pensamento social presente na cultura de determinada sociedade, pois carregam valores associados à mulher, presentes no contexto histórico, social e cultural.

Tendo em vista que as representações sociais intervêm na formação de identidades individuais, e que estas representações são dinâmicas e sofrem transformações e rearranjos através das relações entre os indivíduos, podemos inferir que a identidade também não é fixa ou consistente. Os autores Jean Robertson e Craig McDaniel (2005) afirmam que os indivíduos estão em um constante processo de troca e adaptação à medida que os grupos de indivíduos se

misturam, e tendo em vista que as forças que influenciam a sua construção não são estáveis e, portanto, a própria identidade está sempre em fluxo, à medida que o contexto muda.

Podemos relacionar estes conceitos com as ideias abordadas por Stuart Hall em “A identidade cultural na pós-modernidade”, que põem em questão a “crise de identidade” do indivíduo moderno. O declínio das velhas identidades, que por muito tempo estabilizaram o mundo social, fizeram surgir novas identidades e fragmentaram este indivíduo, que até então era visto como um sujeito unificado (HALL, 2006). Deste modo, a crise de identidade “é vista como um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, p.7). Assim, a concepção de identidade pós-moderna não é fixa, essencial ou permanente, ela passa a ser definida historicamente, e não mais biologicamente, se identificando muitas vezes com identidades contraditórias, a empurrando em diferentes direções (HALL, 2006). Para o autor a identidade interliga o sujeito à estrutura na qual ele está inserido, o condicionando a expressar sua identidade de um modo a fazer parte desta estrutura, assim, a formação da nossa identidade se dá através da interação do “eu” com a sociedade.

As sociedades modernas do final do século XX sofreram uma mudança estrutural que está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que anteriormente forneceram uma sólida localização como indivíduos, abalando nossa identidade como sujeitos integrados, acarretando na perda de um “sentido de si” (HALL, 2006). Esta perda é chamada também de deslocamento ou “descentração” do sujeito, este deslocamento duplo (descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos) constitui a crise de identidade do indivíduo (HALL, 2006).

Ao conceituar esses deslocamentos Hall cita Lacau: “estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma “pluralidade de centros de poder” (LACAU, 1990, apud HALL, 2006). Nem sempre esses deslocamentos, apesar de perturbadores, são negativos, pois abrem possibilidades para novas articulações, podendo então contribuir para uma sociedade mais igualitária, desarticulando identidades do passado e permitindo o surgimento de novos sujeitos com a criação de novas identidades. Novas articulações de centro de poder abrem espaço para que seja possível um novo olhar para a representação da mulher e a construção de novas identidades dentro do conceito de “ser mulher”

na sociedade “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado” (HALL, 2006, p. 21)

Segundo Hall (2006) houve vários fatores que causaram diferentes descentramentos, como as tradições referentes aos pensamentos marxistas, a descoberta do inconsciente por Freud, o trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure, o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault e o último descentramento proposto é o impacto do movimento feminista, tanto quanto crítica teórica, quando movimento social. O movimento feminista faz parte dos “novos movimentos sociais” que emergiram nos anos 60, juntamente com revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicista, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do terceiro mundo, os movimentos pela paz e tudo que está associado a 1968. O feminismo teve uma relação mais direta com o descentramento: questionou a distinção entre dentro/fora e público/privado; abriu para contestação política novas arenas, como família, sexualidade, trabalho doméstico, cuidado com as crianças; politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homem/mulher, pai/mãe, filhos/filhas...); formação das identidades sexuais e de gênero; questionou a noção de que homens e mulheres eram parte da mesma humanidade, abordando a questão da diferença sexual (HALL, 2006).

4.2 A REPRESENTAÇÃO E O GÊNERO

Ao realizar uma pesquisa sobre a representação da mulher e, posteriormente, analisar a sua representação em imagens fotográficas, é necessária a compreensão prévia do conceito de gênero, e como se dá a construção histórica do “papel” da mulher na sociedade.

Durante muito tempo a mulher foi vista como inferior ao homem, a noção mais antiga das diferenças entre os sexos era mais de grau, do que de tipo, em seu artigo “Interpretando gênero”, a autora Linda Nicholson (2000), explica que essa noção “unissexuada” do corpo tratava a mulher como um ser menos desenvolvido que o homem, seus órgãos genitais, por exemplo, eram vistos como uma versão do pênis, por isso a fisiologia feminina, por muito tempo, não possuía estudos e dividia a nomenclatura com órgãos masculinos (NICHOLSON, 2000). A noção “bissexuada” dos corpos começou a surgir somente no século XVIII, como afirma a autora:

Em suma, durante do século XVIII, aconteceu a substituição de uma compreensão da mulher como versão inferior ao homem num eixo de infinitas gradações por uma na

qual a relação entre mulheres e homens era percebida em termos mais binários, e na qual o corpo era pensado como fonte desse binarismo. A consequência é nossa ideia de "Identidade sexual" — um eu masculino ou feminino precisamente diferenciado e profundamente enraizado num corpo diferenciado. (NICHOLSON, 2000, p. 13)

Essa versão dos sexos acabou por gerar uma visão cada vez mais binária dos corpos, sendo os indivíduos obrigados a se encaixar em um dos dois, ocasionando a exclusão dos corpos que divergentes, como os hermafroditas (NICHOLSON, 2000). O pensamento sobre a mulher e sua representação se modificou durante a história. Apesar de não se transformar totalmente até os dias atuais, é possível perceber as correntes do pensamento de acordo com cada época, e os vestígios de períodos anteriores. Aspectos políticos, religiosos, sociais e culturais ocasionaram as transformações do olhar social à mulher e seu papel dentro da sociedade, dentre os diversos movimentos que surgem, cabe destacar o movimento feminista.

Em seu livro “Gênero, sexualidade e educação” de 1997, a autora Guacira Lopes Louro, afirma que o conceito de gênero está diretamente ligado à história do movimento feminista, e que para o melhor entendimento do seu significado é necessário que se recupere o seu processo de lutas. O movimento foi dividido em diferentes “ondas”, onde cada uma discutiu questões diferentes sobre a liberdade da mulher, essa divisão é meramente didática, pois existem diferentes teorias e movimentos paralelos, cada um com suas especificidades. As autoras Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller (2006) em seu texto “Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política” afirmam que

[...] as três gerações do feminismo, quer em seus aspectos políticos quer nos teórico-epistemológicos, não podem ser entendidas desde uma perspectiva histórica linear. As diferentes propostas características de cada uma das fases do feminismo sempre coexistiram, ainda coexistem, na contemporaneidade. (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 650)

Segundo Louro (1997), o feminismo como um movimento social organizado, é remetido ao Ocidente, no século XIX. Mas as manifestações contra a discriminação feminina ganham força e visibilidade após a virada do século com o movimento sufragista, que visava estender o direito ao voto às mulheres, que se alastrou por vários países ocidentais, mesmo que com força e resultados desiguais. O sufragismo passou a ser reconhecido como a primeira onda do feminismo, além do direito ao voto, foram acrescentados objetivos ligados à organização da família, oportunidade de estudo e acesso a determinadas profissões. Porém, suas reivindicações estavam ligadas as demandas das mulheres brancas de classe média, e o alcance destas causou uma perda de força do movimento.

Ao final da década de 1960, se iniciou a segunda onda do feminismo, que além de abarcar as questões políticas e sociais, irá se voltar para as questões propriamente teóricas do movimento. E será no debate que se trava entre as estudiosas e militantes feministas contra os seus críticos e críticas que será problematizado o conceito de gênero. Como afirma Louro:

É, portanto, nesse contexto de efervescência social e política, de contestação e de transformação, que o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, expressando-se não apenas através de grupos de conscientização, marchas e protestos políticos, mas também através de livros, jornais e revistas. (LOURO, 1997, p.20)

Linda Nicholson (2000) explica que o conceito de gênero pode ser compreendido de diferentes maneiras, ora como oposição ao “sexo” (que designa o que é biologicamente dado) sendo ele socialmente construído, ora sendo considerado “como uma referência a qualquer construção social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino” (NICHOLSON, 2000). Para ela o conceito de “gênero” não surgiu para substituir o de “sexo”, mas para suplementá-lo, considerando o “sexo” essencial para a própria elaboração do “gênero”.

De acordo com Louro (1997), militantes feministas que participavam do mundo acadêmico irão levar para dentro das universidades e escolas debates que as mobilizavam, deste modo, “contaminando” o seu fazer acadêmico, como estudiosas, docentes e pesquisadoras, com a sua visão política, assim surgiram os estudos da mulher. As teóricas feministas nesse primeiro tempo possuíam o objetivo de tornar visível aquelas que foram invisibilizadas como sujeito, estes estudos iniciais, muitas vezes, tratavam de “descrições das condições de vida e de trabalho das mulheres em diferentes instâncias e espaços” (LOURO, 1997). Áreas como a Antropologia, Sociologia, Educação e a Literatura, sinalizam as desigualdades sociais de condições das mulheres, denunciando a opressão e o submetimento feminino, já em outros momentos criticam e celebram as “características” tidas como femininas (LOURO, 1997). Estes estudos tiveram como mérito transformar as escassas referências às mulheres em tema central.

Guacira Lopes Louro (1997) ressalta que os estudos sobre a vida feminina e suas diversas facetas passaram a exigir mais que descrições detalhadas e começaram a ensaiar explicações. Dentre a produção intelectual das estudiosas irão surgir diversas correntes de estudo sobre o feminismo, para algumas as Teorias Marxistas representarão uma referência principal, para outras a perspectiva da Psicanálise será mais produtiva, neste contexto surgirão também autoras que produzirão explicações e teorias propriamente feministas, pois veem a impossibilidade de teorias montadas sob uma perspectiva masculina ancorarem tais análises, originando o “feminismo radical”. Dentro dessas correntes, usualmente, se reconhece uma

causa central para a opressão feminina, e se constrói uma argumentação que conjectura a destruição dessa causa como o caminho para a emancipação feminina (LOURO, 1997).

Houve, em outra posição, aqueles que justificam as diferenças entre homens e mulheres pelas suas características biológicas. Segundo Louro (1997) este argumento de distinção biológica, seja no âmbito no senso comum ou revestido de linguagem “científica” serviu para compreender, e até mesmo justificar a desigualdade social. A autora Linda Nicholson (2000), em consonância com Louro, afirma que, há época do surgimento da segunda onda do feminismo, a distinção entre masculino e feminino na maioria dos seus aspectos essências era causada pelos “fatos da biologia”, essa noção seria a decorrência de que o uso da palavra “sexo”, comumente usada para essa distinção, possuía fortes associações biológicas.

Esse conceito de “sexo” enraizado no determinismo biológico colaborou para a ideia da imutabilidade das diferenças e para a desesperança de uma mudança real neste cenário. O feminismo irá então se valer da “ideia da constituição social do caráter humano para minar o poder desse conceito” (NICHOLSON, 2000). Para Louro é necessário que esse pensamento, seja contraposto:

É necessário demonstrar que não propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade ou em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações entre homens e mulheres numa sociedade importa observar não somente seus sexos. O debate vai se construir, então, por meio de uma nova linguagem, na qual gênero será um conceito fundamental. (LOURO, 1997, p.25)

Louro (1997), indo ao encontro das ideias de Stuart Hall, entende o gênero como parte constituinte da identidade do sujeito, assim, ele transcende o mero exercício de papéis estabelecidos, a ideia é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, construindo-o. Os sujeitos podem ter diferentes sexos, orientações sexuais, classes, etnias ou raças, o que importa de fato é considerar tanto na dinâmica de gênero quanto na da sexualidade, que as identidades são construídas, não são dadas ou acabadas em um determinado momento. Assim como Hall, Louro (1997) compreende que “as identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação.”

Citando o trabalho da estudiosa Joan Scott, Louro irá enfatizar a necessidade da desconstrução da oposição binária masculino-feminino, segundo ela:

Joan Scott observa que é constante nas análises e na compreensão de sociedades um pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros; usualmente se concebem

homem e mulher como polos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão. Para ela seria indispensável implodir essa lógica.”. (LOURO, 1997, p. 34)

Sendo assim, desconstruir a polaridade rígida dos gêneros, seria problematizar tanto o que os difere, quanto a unidade interna de cada um, implicaria em compreender que o sujeito masculino também possui o feminino, de modo postergado e reprimido segundo a autora, e vice-versa (LOURO 1997). Estes polos, femininos e masculinos que compõem os sujeitos, podem ser compreendidos como fragmentados e divididos, pois “não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras” (LOURO, 1997) A desconstrução faz perceber que a oposição binária é construída e não inerente ao ser, sendo necessário que se historicize a polaridade e a hierarquia nela contida.

Uma das consequências dessa desconstrução binária, segundo Guacira Lopes Louro (1997), é a possibilidade que se compreendam e se incluam as diversas formas de masculinidade e feminilidade presentes socialmente. Esta concepção dicotômica dos gêneros implica na contraposição de um polo sobre o outro, e conseqüentemente nega ou ignora os sujeitos sociais que não se “enquadram” nessas formas socialmente pré-estabelecidas, o rompimento dessa dicotomia poderia, então, abalar com o caráter heterossexual presente no conceito de “gênero”. Louro afirma que:

As identidades de gênero e as identidades sexuais se constroem em relação, queremos significar algo distinto e mais complexo do que uma oposição entre dois polos; pretendemos dizer que as várias formas de sexualidade e de gênero são interdependentes, ou seja afetam umas às outras. (LOURO, 1997, p. 57)

Para Louro (1997) nossa atenção deve se voltar para as práticas cotidianas em que se desenvolvem os sujeitos, para além das leituras de leis e decretos que regulam as instituições e autoridades, o processo de construção dos indivíduos é continuado e ocorre de maneira sutil, são práticas comuns, os gestos e as expressões banalizadas que devem ser o alvo de questionamentos, devemos desconfiar o que é tomado como “natural”.

Retornando às diferentes ondas do feminismo, influenciado pelo pensamento pós-estruturalista que predominava na França, como dos autores Michel Foucault e Jacques Derrida, surge a chamada terceira onda do feminismo. Seus conceitos centralizam-se na “análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649). Deste modo os estudos se deslocam das questões das mulheres e dos

sexos para os estudos das relações de gênero. Esta terceira fase revisou conceitos que são fundamentais para os estudos de gênero, como conceito de gênero, a política identitária das mulheres, o conceito de patriarcado e as formas da produção do conhecimento científico (NARVAZ; KOLLER, 2006). As feministas que pertencem a essa geração passam a problematizar as teorias essencialistas, que determinam categorias fixas e estáveis de gênero, onde esse seria definido a partir do sexo biológico como categoria natural, binária e hierárquica, partindo do pressuposto de uma essência naturalmente masculina ou feminina inscrita da subjetividade do indivíduo. Ao citar autoras como Joan Scott e Judith Butler, as autoras compreendem que o gênero passa a ser entendido como uma relação política que acontece no campo discursivo e histórico de relações de poder, sendo ele uma performance realizada pelo indivíduo, como um efeito, produzido ou gerado, e que são reafirmados através de práticas concretas e atos, e não de essências naturalizadas (NARVAZ; KOLLER, 2006). Sendo assim, o gênero pode ser visto com uma construção social, não existindo naturalmente uma única maneira de ser mulher ou de ser homem. Atributos que vemos sendo reafirmados pela mídia como intrínsecos as mulheres, como a vaidade, a delicadeza ou a aptidão nata à maternidade, podem ser considerados uma invenção, construída e reafirmada cultural e historicamente.

De acordo com a escritora Naomi Wolf (1992), após as conquistas do movimento feminista, como o direito ao voto e a inclusão das mulheres no ensino superior, se abriu uma brecha na estrutura de poder vigente, o que ocasionou uma potente reação contra o feminismo, segundo a autora, essa reação se deu com o “emprego de imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza”. A medida que as mulheres se libertaram das “mística feminina” de domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, para assim, assumir o papel de controle social sobre o corpo das mulheres (WOLF, 1992).

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente. (WOLF, 1992, p.16)

Essa reação se dá com o intuito de eliminar a herança deixada pelo feminismo. Para Wolf (1992), o mito da beleza se estabelece como um sistema monetário, e como qualquer sistema é determinado pela política, e consiste, na era moderna, como o último e melhor

conjunto de crenças que visam manter o domínio masculino. Nesse sistema, o valor da mulher é atribuído em uma hierarquia vertical, e determinado pelos padrões físicos impostos culturalmente, desta maneira se expressa uma relação de poder, onde as mulheres precisam competir de maneira antinatural por recursos dos quais os homens de apropriaram.

O mito da beleza não se baseia em sexo, evolução ou até mesmo em estética, ele se baseia em instituições masculinas, que não pretendem determinar a aparência da mulher, mas sim o seu comportamento, para a escritora “as qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável” (WOLF,1992). Após a Revolução Industrial, como o avanço da imprensa e da fotografia, as reproduções técnicas tornaram possível a produção e distribuição de imagens que reproduziam como deveria ser a aparência da mulher, difundindo assim, ideais e estereótipos.

4.3 O CALENDÁRIO E A MULHER

Após conceituarmos as noções de representação e abordarmos como se deu a conquista de espaço entre as mulheres na sociedade, é importante traçar um histórico da representação da mulher na mídia que será o alvo de análise, os calendários ilustrados.

Nesta pesquisa não trataremos do histórico do calendário como sistema de contagem do tempo, mas sim dele como suporte de mensagens, figuras e sua utilização comercial. Em sua dissertação chamada “Imaginando a mulher *pin-up*, da *chérette* à *playmate*”, Antonio Jose Saggese (2008), traçará um histórico dos primeiros usos do calendário para este fim, segundo ele, foi ao final do século XIX que o material gráfico ampliou suas possibilidades e deixou de ser um simples veículo para o texto.

Como o avanço da tecnologia na indústria gráfica, onde suas aplicações tradicionais se desdobraram, a litografia gera o *off-set*, a gravura, a rotogravura e a impressão xilográfica, o clichê reticulado. Este desenvolvimento abriu a possibilidade para que outras camadas da sociedade obtivessem o convívio com imagens, antes restrito à elite. Como afirma Saggese:

Se a imprensa ilustrada abriu caminho para o uso de imagens na direção de públicos ampliados, o pôster (cartaz de rua) e a folhinha, (calendário de parede de uma folha - *one sheet calendar*) foram os produtos marcantes na difusão de ilustrações e na constituição de gêneros. Efêmeros e descartáveis, um e outro, como o são os produtos da indústria, trazem, entretanto, uma nova presença para as imagens, que passam a entrar no cotidiano das pessoas. (SAGGESE, 2008. p. 89)

O calendário iria oferecer aos ilustradores espaços generosos para suas ilustrações, não somente pelo seu tamanho, mas também pela sua exposição. Destinado a funções comerciais, eles eram comprados em quantidades de atacado e distribuído como brindes aos clientes, como peças promocionais sua função se destaca quando as empresas precisam reforçar suas marcas, que buscam sair dos nichos regionais e buscam um alcance maior. Alguns com o passar do tempo passaram a ser vendidos diretamente ao consumidor, especialmente aqueles com *pin-ups* (SAGGESE, 2008).

Conforme a pesquisa de Saggese (2008) aponta, o calendário foi apresentado ao público no Estados Unidos na edição de 1752 na coletânea de escritos de Benjamin Franklin, chamada *Poor Pichard's Almanac* e por volta de 1850 calendários de parede simples, contendo somente tipos, letras e números, eram produtos comuns, sendo vendidos por proprietários de jornais e pequenas gráficas. Posteriormente, ao incorporar ilustrações às peças gráficas, surge a chamada “folhinha ilustrada”, onde se passa a vender espaços publicitários nas páginas, estava aberto um novo e enorme nicho para os produtos gráficos. A gráfica Brown & Bigelow, fundada nos Estados Unidos em 1894, se torna o empreendimento mais bem-sucedido no ramo de brindes gráficos, a empresa continua ativa até os dias atuais.

Neste momento, os temas mais comuns nas ilustrações de calendários são paisagens, camponeses, montanhas nevadas, naturezas mortas, filhotes de animais e até mesmo cães jogando pôquer, a figura feminina será introduzida gradualmente nesta mídia (SAGGESE, 2008). Estas imagens serão introduzidas dentro dos lares, escritórios e oficinas, e possuem uma dupla função, além de ornamentar as paredes, também leva a publicidade para esses ambientes. Seggase declara:

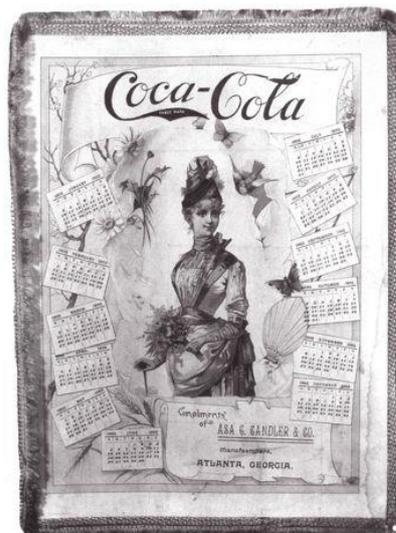
Os calendários ilustrados estendem o alcance das imagens e, insidiosos, trazem consigo para dentro das casas mensagens publicitárias. Brinde, o calendário seduz por decorar e marcar o tempo, supostos valores de uso. Presente de grego: paga-se pelas imagens com a exposição à mensagem publicitária [...] O calendário ilustrado será pioneiro na invasão do espaço privado com mensagens publicitárias comerciais. O brinde faz propaganda quando esconde intenção comercial atrás de seus supostos valores de uso. (SAGGESE, 2008, p. 113)

Partindo de uma lógica comercial, as gráficas estabelecem uma estratégia de dupla impressão para baratear os custos, e com isso lançam as *stock arts*, tão usadas pela publicidade atualmente. Em um primeiro momento é feita uma impressão com um grande número de cópias

em quadricromia⁴, deixando espaços vazios para posteriormente ser inserido o nome e texto do cliente, eventualmente, inseridos em uma gráfica menos aparelhada, que compra esses impressos das grandes gráficas para revender aos clientes no varejo. Outro ardil da indústria são as *stock arts*, que são imagens com temas genéricos, produzidas e licenciadas para diversos usos pelas empresas que as compram, elas proporcionam a clientes de menor porte a possibilidade de imagens mais refinadas, mesmo que não exclusiva, a um custo acessível, pois os custos de produção são barateados através das grandes tiragens (SAGGESE, 2008).

A figura feminina passa a ser introduzida nestes impressos ao final do século XIX, conforme Saggese (2008), os registros dessas publicações são escassos, mas há o exemplo da empresa Coca-Cola, que em 1892 irá estreiar a primeira “*Coca-Cola Girl*” estampada em um calendário, mostrada na imagem abaixo.

Figura 21 - Calendário da empresa Coca-Cola de 1892



Fonte: Saggese (2008)

Já a primeira edição a retratar uma mulher nua foi lançada em 1913, e reproduzia uma pintura à óleo de Paul Chabas chamada “*Matinée Septembre*”, que mostra uma jovem nua se banhando as margens de um rio, após ser alvo de censura e gerar polêmica nos jornais da época, a imagem foi ostensivamente pirateada para a produção de calendários, postais e embalagens (SAGGESE, 2008).

⁴ Técnica de impressão em quatro cores, que utiliza o sistema CMYK para reproduzir uma grande gama de cores a partir de cores básicas (ciano, magenta, amarelo e preto),

Após estabelecido o gênero de publicação do calendário em duas frentes distintas, a editorial e a publicitária, as grandes gráficas manterão a sua disposição um grande número de ilustradores, como Alberto Vargas e George Petty, porém o mais requisitado era Rolf Armstrong, que teve sua carreira percorrendo a era de ouro dos calendários, entre 1910 e 1960 (SAGGESE, 2008). Estes artistas além de produzirem peças com fim publicitário, ilustravam calendários vendidos diretamente ao público, estes calendários eram, muitas vezes, produzidos por revistas que obtinham um lucro extra com a venda das folhinhas, como aponta Saggese (2008), os calendários de Vargas e Petty para a revista *Esquire*, com suas *pin-ups*, venderam milhões de unidades em 1940. Segundo cita Saggese (2008) sobre a época de ápice das folhinhas “O calendário de Vargas para 1943 vendeu mais de um milhão de exemplares. [...] Vargas fez um sucesso enorme, ainda maior que o de Petty, êxito alavancado pelo sucesso da revista e logo após pela ocorrência da guerra”.

Figura 22 - Calendário de Alberto Vargas de 1943



Fonte: Saggese (2008)

Dentre as publicações de destaque da época está o calendário intitulado “*Golden Dreams*”, fotografado por Tom Kelley em 1949 e lançado em 1952, onde tem duas imagens da famosa atriz americana Marilyn Monroe, as fotografias foram tiradas em um momento de dificuldade financeira da atriz, que aceitou sua participação por 50 dólares (BOTELHO, 2018). No ano seguinte à publicação das imagens, Hugh Hefner comprou seus direitos e lançou a primeira edição da revista erótica *Playboy*. Saggese, em sua dissertação, relata os impactos da utilização de imagem das atrizes nesse período:

As atrizes, agora estrelas, através da mídia especializada, que surge na esteira da industrialização do cinema, são para as mulheres modelos de comportamento e, especialmente, são divulgadoras dos novos modos de se vestir, se pentear e se maquiar. Agora se permite às garotas não apenas “look at”, mas também “look like” uma estrela de cinema. É o momento que os produtos de beleza passam a ter produção em massa e seu consumo se estende a praticamente todas as mulheres. (SAGGESE, 2008, p. 124)

Figura 23 - Calendário de Marilyn Monroe de 1952



Fonte: Heritage Auctions (*online*)

Cabe ressaltar que até a primeira metade do século XX a utilização das fotografias nos calendários será limitada, na verdade nos produtos gráficos em geral a ilustração era utilizada de maneira ostensiva até o fim da década de 50 (SEGGESE, 2008). Segundo o autor a fotografia neste momento será utilizada como base para as ilustrações, que serão submetidas a uma grande carga de retoques manuais, e o autor também destaca que o olhar fotográfico estará sempre presente, utilizando ou não de fotos no processo de trabalho do artista. O pretérito das imagens fotográficas se dá por diferentes motivos, em primeiro porque as reproduções fotomecânicas possuíam resultados inconstantes e inferiores aos obtidos pela indústria gráfica no uso de ilustrações, e ainda possuía um valor elevado de produção. Outro ponto negativo ao uso da fotografia, na época, ocorre pelo realismo inerente à imagem fotográfica, como destaca Saggese:

Antes da arte do retoque, as fotografias tendiam a ter uma nitidez implacável, trazendo estrias, marcas e imperfeições da pele, coisas que a pintura abstraía. Além disso, o realismo excessivo tornava as imagens muito “fortes” e, portanto, de circulação restrita. (SAGGESE, 2008, p. 177)

Além do fator técnico da reprodução fotográfica, o uso recorrente das ilustrações se dá por condicionantes morais, segundo Seggese (2008), mulheres nuas em fotografias até a década de 50 eram consideradas prostitutas. Então o uso da ilustração soluciona esses diversos problemas:

A ilustração mata vários coelhos de um só golpe: preserva a identidade das modelos, permite trocar sua fisionomia (o que faz com que as modelos, pelas alterações, não tenham gasta a sua imagem) e também torna possível alterar um rosto ou expressão desagradável. E, especialmente, por ser pintada, arte, portanto ficcional, (em oposição a uma suposta veracidade da foto) consente representar, sem riscos de qualquer espécie, moças mais meigas. São moças que não carregam marcas da vida, se apresentam sem falhas ao seu espectador. Ideais: para ele se oferecem, para ele existem. (SEGGESE, 2008, p. 179)

No Brasil as *pin-ups* foram adaptadas ao contexto do país, como vemos na imagem abaixo, onde figura a bandeira do Estado de São Paulo, ao fundo vemos a imagem de índios e da metrópole dividindo o espaço. O artista responsável por essas ilustrações foi Vicente Caruso, conhecido ilustrador da época, que trabalhava ilustrando tanto *pin-ups* e nus, como arte sacra, sua obra mais famosa foi a figura de Jesus encomendada pela Editora Paulinas (CARUSO, Rubens, 2008)

Figura 24 - *Pin-up* brasileira de Vicente Caruso



Fonte: Pintores Caruso (*online*)

A partir da década de 70 o destaque dado ao calendário foi diminuindo, hoje ainda continua sendo um material gráfico utilizado em brindes e publicidade, mas não largamente utilizado como na sua época de ouro.

É interessante também ressaltarmos calendários lançados mais recentemente que obtiveram grande repercussão por quebrarem a expectativa construída sobre as representações nos calendários. O primeiro caso é de um grupo de mulheres de Yorkshire, Inglaterra, que ficaram mundialmente conhecidas como “As garotas do Calendário”. O calendário foi lançado no ano de 1999, com o intuito de arrecadar fundos para a reforma e compra de móveis para sala de espera do hospital da região. As senhoras pertencentes aos *Rylstone Women Institute*, uma

associação de mulheres local, após a morte do esposo de uma das integrantes, causada por câncer, decidiu arrecadar fundos para a benfeitoria do hospital em que foi realizado o seu tratamento. Mas para chamar atenção para a causa as senhoras decidiram mostrar seus talentos, como cozinhar ou cuidar da horta, usando nada mais que um colar de pérolas, o que causou grande espanto no público, mas este espanto foi traduzido na venda estrondosa desta edição. A repercussão do calendário foi tão grande que em 2003 foi transformado em filme, estrelado por Helen Mirren, ele também foi reeditado em formato especial dez anos depois (MCCAFFERTY, 2009).

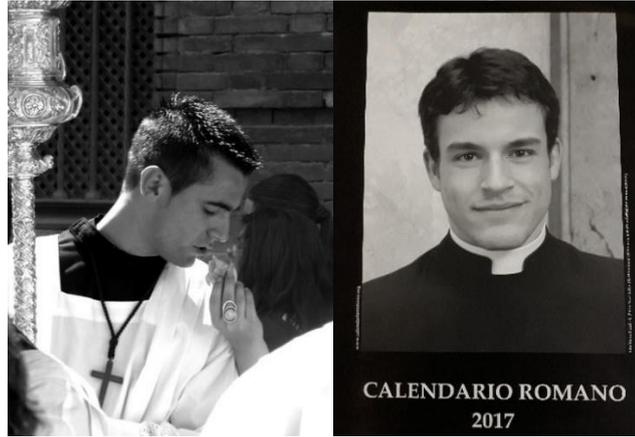
Figura 25 – Garotas do Calendário 2009 – 1999 (montagem)



Fonte: Jornal Express (*online*)

Outro calendário que adquiriu grande repercussão por destoar das temáticas habituais foi o Calendário Romano de 2017, que é vendido na cidade do Vaticano e suas páginas são ilustradas por padres que o fotógrafo Piero Pazzi encontra pelas ruas (PAZZI, 2016). A característica comum a todos esses padres são seus atributos físicos, causando bastante furor na época de seu lançamento.

Figura 26 – Calendário Romano 2017



Fonte: Calendário Romano

Estas duas publicações causam tanta comoção por divergirem com o habitual visto neste tipo de publicação. As senhoras por nos apresentarem uma faceta negada às mulheres mais velhas, sua sexualidade e beleza, quando os padrões sociais privilegiam a juventude a atitude destas senhoras pode ser considerada transgressora. Já o calendário dos padres nos traz espanto por um sentimento ambíguo em relação aos sacerdotes, a atração e a culpa, as imagens são pensadas para atrair o público para a beleza e charme destes homens, mas ao mesmo tempo sabemos que estes são homens não deveriam inspirar sentimentos “carnais”.

5. METODOLOGIA

Para realizarmos a reflexão sobre a representação da mulher no Calendário Pirelli do ano de 2016, fotografado por Annie Leibovitz e, caso ocorra, como a edição desconstrói estereótipos sociais femininos reforçados ao longo dos anos pela fotografia publicitária, e pelo próprio Calendário Pirelli, este capítulo abordará conceitos teóricos acerca da metodologia utilizada, que darão suporte para a posterior análise do *corpus* empírico.

5.1 DESCRIÇÃO DA METODOLOGIA

A primeira etapa para a produção deste trabalho de conclusão de curso se deu através da pesquisa bibliográfica. Este processo inicial foi fundamental para a pesquisa, pois possibilitou o suporte teórico necessário para a análise das imagens. Segundo a autora Ida Regina Stumpf a pesquisa bibliográfica consiste em:

[...] um conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou fichamento das referências e dos dados dos documentos para que sejam posteriormente utilizados na redação de um trabalho acadêmico (STUMPF, 2012, p. 51)

Esta parte da pesquisa é de grande importância, pois através das diversas etapas citadas, o pesquisador terá acesso a conceitos e informações pertinentes ao objeto de estudo, sem os quais o avanço da pesquisa é impossibilitado.

Depois de realizada a pesquisa bibliográfica, utilizaremos a metodologia para a análise das imagens, o método escolhido para esta etapa foi desenvolvido por Javier Marzal Felici (2004), docente de comunicação audiovisual e publicidade na Universidade Jaume I, na Espanha, e denominado *Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica*, para a análise de imagética do campo artístico, pois é possível elaborar um estudo analítico em profundidade deste tipo de imagem.

O método de Felici (2004) é composto por quatro níveis de análise imagética, sendo estes: o nível contextual, o nível morfológico, o nível compositivo e o nível enunciativo. Esta metodologia propõe uma ampla averiguação de dados e informações sobre as imagens analisadas, e permite ao pesquisador fazer inferências teóricas e de contexto social, sendo assim,

capaz de fornecer o material necessário para a análise do objeto de estudo deste trabalho. A seguir serão apresentadas descrições detalhadas dos quatro níveis de análise da imagem, porém cabe destacar que nem todas categorias propostas estarão presentes na análise posterior, ora pela falta de fornecimento da informação da imagem veiculada, ora por não serem pertinentes ao objetivo final da pesquisa.

O nível contextual é o primeiro apresentado, através dele coletaremos informações técnicas e dados gerais sobre as imagens e sua produção, este primeiro nível se empenha em melhorar nossa competência da leitura da imagem (FELICI, 2004). Este nível é subdividido em três categorias: a) dados gerais, composto por informações como título, autor, nacionalidade, ano, procedência da imagem, gênero e movimento artístico; b) parâmetros técnico, composto por informações como ser colorido/P&B, formato, câmera, suporte, objetiva e outras informações técnicas; c) dados biográficos e críticos, composto por informações referentes aos feitos biográficos relevantes e comentários críticos sobre o autor. Neste primeiro item será feita uma abordagem única para todas as imagens, tendo em vista que as imagens foram produzidas pela autora para a mesma publicação e se utilizou dos mesmos recursos para a sua obtenção e finalização. Os dados biográficos e críticos referentes à fotógrafa não serão elencados, pois já foram abordados anteriormente.

Em seguida teremos o segundo nível analisado, o nível morfológico, este será o primeiro momento em que o caráter subjetivo do trabalho analítico se mostrará presente, todavia a principal função do nível morfológico ainda é de caráter descritivo. Este nível apresenta as seguintes subdivisões de conteúdo: a) descrição do motivo fotográfico; b) elementos morfológicos, composto por informações como ponto, linha, plano/espaço, escala, forma, textura, nitidez da imagem, iluminação, contraste, tonalidade e outras informações; e c) reflexão geral dos aspectos mais relevantes.

O terceiro nível, o nível compositivo, que se propõe a examinar como se relacionam os elementos anteriores, morfológicos, de um ponto de vista sintático, configurando a estrutura interna da imagem (FELICI, 2004). Este nível é subdividido nos seguintes conteúdos: a) sistema sintático ou compositivo, composto por informações como perspectiva, ritmo, tensão, proporção, distribuição de pesos, regra dos terços, ordem icônica, estaticidade/dinamismo, pose, outras informações e comentários; b) espaço da representação, composto por informações como campo/fora de campo, aberto/fechado, interior/exterior, concreto/abstrato, profundo/plano, habitualidade, outras informações e comentários; c) tempo da representação, composto por informações como instantaneidade, duração, atemporalidade, tempo simbólico,

tempo subjetivo, sequencialidade/narratividade, outras informações e comentários; e d) reflexão geral sobre o nível compositivo.

O quarto nível, o nível enunciativo, encerra a proposta de análise imagética, diferentemente de outras propostas, esta análise acentua o estudo dos modos de articulação do ponto de vista, o estudo destas questões permite conhecer a ideologia implícita na imagem e a visão de mundo que esta transmite, segundo Felici (2004). A análise se encerra então com uma interpretação global do texto fotográfico, de caráter subjetivo. Este nível é subdividido nos seguintes conteúdos: a) articulação do ponto de vista, composto por informações como ponto de vista físico, atitude dos personagens, qualificadores, transparência/ sutura/ verossimilhança, marcas textuais, olhar dos personagens, enunciação, relações intertextuais, outras informações e comentários; e b) interpretação global do texto fotográfico.

Deste modo a metodologia desta pesquisa se fundamenta em dois métodos, o método de pesquisa bibliográfica e o método de análise da imagem, que se mostram eficazes para fornecer o conhecimento necessário para o estudo e análise do objeto do trabalho.

5.2 CORPUS EMPÍRICO

Tendo em vista que este trabalho se propõe a analisar a representação da mulher no Calendário Pirelli no ano de 2016 sob o olhar da fotógrafa Annie Leibovitz, para o corpus empírico deste serão selecionadas as 13 imagens que compõem esta edição. Segundo a própria empresa a seleção foi feita pensando em "13 mulheres de notáveis conquistas profissionais, sociais, culturais, esportivas e artísticas" (PIRELLI CALENDAR, 2017).

Considerando os objetivos deste estudo, que envolvem a compreensão dos conceitos de representação e análise dos possíveis rompimentos com estereótipos de gênero no trabalho de Annie Leibovitz para o *The Cal*TM, a escolha no estudo de todas as imagens publicadas se dá ao fato de que assim é possível ter um panorama global e analisar o contexto do projeto realizado por Leibovitz para o calendário. As imagens foram obtidas através de veículos de comunicação online, como sites e blogs de moda e também o próprio site da empresa Pirelli. Infelizmente, devido ao seu caráter de coleção e o fato de não ser comercializado, não foi possível adquirir a versão impressa do calendário para a coleta das fotografias.

Primeiramente serão analisadas as imagens de capa/contracapa, posteriormente, será seguida a ordem de cada mês representada por sua fotografia, iniciando pelo mês de janeiro e terminando no mês de dezembro. Juntamente com as fotografias, nas legendas das mesmas,

será apresentado o nome da personalidade retratada, e sua idade e sua função de destaque, como profissão. A utilização destes dados na legenda nos auxiliará a compreender como se deu o critério de seleção destas personalidades para compor o elenco da publicação.

No capítulo a seguir, serão apresentadas e analisadas as 13 imagens escolhidas, como duas respectivas legendas. Após serem apresentadas serão descritas e analisadas conforme o método de análise descrito neste capítulo de metodologia. Posteriormente, será feita uma reflexão entre as análises realizadas e o referencial teórico utilizado na construção dos capítulos anteriores sobre a representação da mulher e o trabalho de Annie Leibovitz.

6. ANÁLISE DE IMAGENS

Este trabalho toma como base metodológica aquela proposta por Felici para a análise das imagens que compõem o *corpus* empírico, como apresentado no capítulo anterior. Cada imagem será analisada individualmente, dentro das categorias selecionadas nos níveis contextual, morfológico, compositivo e enunciativo, como proposto pelo método. A descrição das fotografias, neste capítulo, visa compreender como Annie Leibovitz se valendo de técnicas fotográficas e escolhas compositivas das imagens, retrata a mulher, e caso ocorra, se ela quebra o padrão de gênero estabelecido pela publicação ao longo dos anos. Para isso, posteriormente, cruzaremos a descrição das imagens com o referencial teórico apresentado ao longo desta monografia.

As 13 imagens selecionadas para o *corpus* empírico serão acompanhadas do seu título, composto pelo mês ou posição que a imagem se encontra e o nome da ou das pessoas retratadas. A fonte das imagens não será repetida ao longo da análise para evitar redundância de informações, já que todas as imagens foram selecionadas por comporem a edição de 2016 do Calendário Pirelli. A ordem das imagens analisadas será dada conforme a sua disposição no calendário, iniciando pela contracapa e em ordem dos meses de janeiro até dezembro, abaixo segue a lista das imagens:

Imagem 1: Contracapa Yao Chen

Imagem 2: Janeiro Natalia Vodianova

Imagem 3: Fevereiro Kathleen Kennedy

Imagem 4: Março Agnes Gund e Sadie Rain Hope-Gund

Imagem 5: Abril Serena Williams

Imagem 6: Maio Fran Lebowitz

Imagem 7: Junho Mellody Hobson

Imagem 8: Julho Ava DuVernay

Imagem 9: Agosto Tavi Gevinson

Imagem 10: Setembro Shirin Neshat

Imagem 11: Outubro Yoko Ono

Imagem 12: Novembro Patti Smith

Imagem 13: Dezembro Amy Schumer

Primeiramente, faremos uma análise geral do nível contextual das imagens, pois elas apresentam grande similaridade nestes aspectos. Em seu nível contextual, as imagens

apresentam títulos formados pelo nome da pessoa retratada e o mês em que será vinculada sua imagem, com exceção de Yao Chen que está localizada na contracapa da edição. A autora de todas as imagens é a fotógrafa americana Annie Leibovitz. As tomadas fotográficas foram realizadas no ano anterior à publicação do calendário, em 2015. O cenário escolhido como locação é o próprio estúdio da fotógrafa em Nova York. A procedência das fotografias é a edição de 2016 do Calendário Pirelli, porém como não foi possível o seu acesso físico as imagens publicadas neste trabalho foram retiradas do site do jornal Nexo. O gênero fotográfico que ela pratica com suas imagens é o retrato. Dentre os parâmetros técnicos, analisamos que todas as imagens produzidas são em preto e branco, obtidas através de fotografia digital. Através de imagens de bastidores dos ensaios podemos afirmar que a câmera utilizada por Annie Leibovitz é da marca Canon, mas não possível recolher o modelo, e nem especificar o tipo de lente utilizada. A iluminação presente nas imagens é mista, além da luz artificial, em alguns momentos, há a utilização de luz natural vinda de amplas janelas do estúdio, estas janelas se encontram recobertas por cortinas transparentes que filtram uma parte da luz. Existe também a utilização de ventiladores para dar movimento ao cabelo e a roupa das modelos.

A partir deste ponto seguiremos para a análise individual dos três níveis restantes das fotografias.

Imagem 1 - Contracapa Yao Chen



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

No que tange ao nível morfológico iniciaremos com a descrição do motivo fotográfico. A imagem nos mostra uma mulher sentada de frente para a fotógrafa em uma cadeira de madeira, com sua perna esquerda dobrada de lado sobre ela, suas mãos se encontram apoiadas sobre a perna dobrada. Ela está usando uma camisa clara levemente transparente, com o primeiro botão aberto, revelando um decote muito sutil, usa uma calça jeans com a barra dobrada, não utiliza nenhum acessório aparente, e seu pé aparece descalço. Ao olhar para seu rosto vemos que esboça um leve sorriso, e seu cabelo esvoaça levemente com o efeito do ventilador utilizado. Quanto ao cenário, há a escolha intencional da fotógrafa de deixar os diferentes fundos cenográficos aparentes, juntamente com marcações para posicionamento de modelos no chão, estes elementos de estúdio que normalmente são escondidos se tornam elementos cênicos da fotografia. A imagem possui dois diferentes planos, o primeiro plano é o da modelo sentada na cadeira, e o segundo plano é composto pelos fundos fotográficos que aparecem atrás Yao Chen, estes fundos formam linhas verticais ao lado esquerdo do quadro.

A fotografia está enquadrada em um plano americano, pois a figura da modelo é enquadrada do joelho para cima, ainda sobrando um pouco de espaço a sua volta, e seu ângulo

é o normal, pois se encontra no nível dos olhos de quem está sendo retratado. A modelo em primeiro se destaca do fundo neutro que está em segundo plano. O modo como as pernas da modelo se entram alinhadas forma um triângulo na imagem, formada pelos joelhos e a cabeça da figura. A imagem apresenta nitidez em quase todos os pontos, somente o chão e uma parte do fundo se encontram levemente desfocados, destacando a modelo do fundo. A iluminação empregada é difusa, sendo homogênea de um lado a outro. Há pouco contraste na fotografia, trazendo legibilidade para o rosto da figura e aos outros elementos da imagem. Quanto a cor, uma vez que o retrato é preto e branco, as cores aparentes são as graduações de cinza. Segundo Felici (2004), a escolha do preto e branco carrega múltiplos significados e potencialidades, um deles é o aumento de expressividade da fotografia.

No nível compositivo, a perspectiva é clássica, apresentando figura e fundos bem definidos, entre a modelo em primeiro plano e o fundo neutro. A imagem não apresenta uma proporção padrão na fotografia, apresentando um formato levemente retangular. A imagem não apresenta distorções causadas pela lente, assim acredita-se que não foi utilizada uma lente grande angular. O rosto e o torço de Yao Chen se encontram em pontos de intersecção da regra dos terços. O corpo da figura se encontra deslocado para a direita do quadro, trazendo um peso maior para essa área, e deixando uma grande área de respiro ao lado esquerdo e acima da sua figura. Yao se encontra posicionada com os ombros levemente caídos e sentada com as pernas abertas, com o corpo e o rosto direcionados frontalmente para a câmera, essa pose foi dirigida pela fotógrafa durante o ensaio. O espaço de representação apresenta parte do corpo da modelo (perna direita) e da cadeira fora de campo da imagem, e se dá dentro de um espaço fechado no interior de um estúdio, em um espaço de representação concreto. No aspecto do tempo de representação a imagem não apresenta sequencialidade.

Partindo para o nível enunciativo, onde é feita uma interpretação global do texto fotográfico. O ponto de vista físico da imagem é a altura dos olhos, que estão voltados diretamente para a câmera, como se encarassem o espectador. Yao Chen está em uma postura relaxada, com as costas levemente escoradas na cadeira e as pernas abertas sobre ela. Não apresenta nenhuma tentativa de insinuação sensual ou erótica. O figurino utilizado foi escolhido com a intenção de maneira mais acurada a sua personalidade (BEHIND, 2016). A imagem apresenta verossimilhança com a realidade. Através pequeno documentário chamado "*Behind the scenes of the Pirelli 2016 Calendar*", publicado pelo canal Rezulteo.com, podemos fazer algumas relações intertextuais com a imagem, como o calendário procurou retratar mulheres bem-sucedidas e que inspirassem outras mulheres com sua história de vida (BEHIND, 2016), é

importante conhecermos um pouco melhor a pessoa retratada, Yao Chen, que é uma atriz, ativista e filantropa, que utiliza plataformas onde possui grande alcance para tratar de temas como censura governamental e problemas climáticos do seu país. Em 2013, ela foi nomeada Embaixadora da Boa Vontade da Agência de Refugiados da ONU (FORBES, sem data).

Imagem 2 - Janeiro Natalia Vodianova



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Ao tratarmos do nível morfológico, começaremos com a descrição do motivo fotográfico, onde aparece uma mulher com um longo e volumoso robe, de tecido cintilante, no seu colo está uma criança aparentando ter menos de um ano, as duas estão posicionadas sobre um tablado de madeira, sobre o chão também de madeira, em frente a um fundo fotográfico. O cenário deixa aparente diversos elementos que compõem o estúdio, e que geralmente são escondidos ou editados, como um pedaço do fundo fotográfico faltando do lado direito, no

canto vemos uma parte do teto e uma ponta do fundo dobrado, esses elementos como na imagem anterior são propositalmente deixados à mostra como parte da cenografia. A modelo Natalia Vodianova, olha de maneira séria para câmera, seu cabelo está em um penteado alinhado, e ela revela partes do seu corpo como o colo, e as pernas ganham destaque através da abertura do robe, ela está descalça sobre o tablado. A criança no seu colo está posicionada de lado, com as pernas dobradas e está olhando para algo fora da cena. O plano é aberto, onde a figura da modelo e da criança tomam uma parte do ambiente, mas ainda há um bom espaço a sua volta e distanciamento entre elas e a fotógrafa, com ângulo normal ao nível dos olhos, o lado do ângulo da modelo é frontal, já o da criança é $\frac{3}{4}$, pois ela apresenta uma angulação de aproximadamente 45 graus com a câmera. Podemos visualizar três diferentes planos de enfoque da imagem, o tablado de madeira, o segundo com a figura da modelo e da criança, e um terceiro com o fundo fotográfico neutro. A maneira como o robe está alinhado ao chão e o corpo da modelo apresentam a forma de um triângulo. Os elementos da imagem possuem nitidez, e através de uma iluminação suave a imagem apresenta uma luz homogênea e sem sombras. Há um contraste acentuado entre o robe e o brilho da pele da modelo e da criança. A fotografia é feita em preto e branco e não tons de cinza.

Já ao nível compositivo, temos uma perspectiva clássica, que destaca figura do fundo. A proporção das imagens que representam os meses do calendário será a mesma, de 5:8, a proporção das figuras e suas escalas são respeitadas, não é verificado o uso de lentes que alterem essas dimensões. A figura da modelo e da criança se encontra centralizada na imagem onde reside a área de maior peso, não respeitando a regra dos terços (pontos de atenção da imagem), vemos uma grande área de respiro ao redor de todo o centro. A pose da modelo é ensaiada e estática, o que aparenta se o caso da criança, que parece estar se movimentando e não representando na cena. Os elementos principais da imagem estão dentro do campo visual, somente o olhar da criança nos remete para fora. O espaço de representação da imagem é fechado, no ambiente interno do estúdio fotográfico, e se expressa de maneira concreta (sem abstrações). Como na imagem anterior, a fotografia não apresenta caráter sequencial.

Finalizando com o nível enunciativo, o ponto de vista físico da imagem é a altura dos olhos, o olhar da modelo se encontra voltado para câmera, que ela encara fixamente, já a criança olha para o lado, para algo que se encontra fora do campo da imagem. A atitude da modelo inspira poder, por confrontar diretamente a câmera, há um toque de sensualidade presente pela maneira como suas pernas estão expostas pela fenda do robe, e também nos remete ao cuidado pela presença da criança em seus braços. A fotografia apresenta verossimilhança com a

realidade. A relação intertextual presente na imagem é a sua clara referência às madonas da pintura clássica, como a “Madona Sistina” e a “Madonna della Seggiola” de Rafael Sanzio, que retratou diversas madonas em seus quadros⁵. Para uma interpretação global do texto fotográfico é necessário também que se entenda a biografia de Natalia Vodianova, pois além de modelo de sucesso, ela exerce atividades filantrópicas: ela criou a *Naked Heart Foundation*, que dá suporte a crianças com necessidades especiais na Rússia, seu país de origem (FREITAS, 2015). Outra informação que permite inferências quanto ao ensaio de Leibovitz foi a surpresa a modelo ao considerar muito vestida para um ensaio, tento em vista sua experiência como modelo profissional.

Imagem 3 - Fevereiro Kathleen Kennedy

⁵ Fonte: FRAZÃO, Dilva. Rafael Sanzio, pintor italiano. Disponível em: https://www.ebiografia.com/rafael_sanzio/. Acesso em: 24 out. 2018.



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

No nível morfológico, na descrição do motivo fotográfico vemos uma mulher sentada sobre uma cadeira com acento e encosto de madeira (com aparência desgastada), ela está com os joelhos dobrados para cima, um pé apoiado no acento e outro no ar. Suas mãos seguram o tornozelo do pé apoiado na cadeira. Seu cabelo apresenta um leve balanço, devido ao uso do ventilador, e seu rosto esboça um leve sorriso. Kathleen Kennedy está usando uma camisa escura, calça jeans, sapatos estilo mocassim, os acessórios utilizados por ela são: uma aliança na mão esquerda, um relógio no pulso esquerdo, brincos e um colar pequeno. O cenário, novamente, é composto por fundos cenográficos de estúdio com sua estrutura aparente, com chão de madeira e marcações aparentes no chão, podemos inferir que a escolha pela aparência destes elementos pode se dar pela intenção da fotógrafa de fazer um ensaio simples em estúdio, em suas palavras ela pretendia fazer um “exercício simples de fotografia em estúdio” (BEHIND, 2016). O plano da imagem é médio, pois a modelo ocupa parte considerável do quadro, mas ainda se vê alguns espaços do ambiente, sua angulação é um leve plongée frontal, por que a câmera se encontra de frente e um pouco acima do nível dos olhos. Quanto ao plano

de foco, a imagem apresenta três planos diferentes, sendo a modelo, o primeiro, o fundo suspenso o segundo e o fundo na parede o terceiro. O corpo de Kathleen apresenta uma forma triangular, entre suas pernas no acento e cabeça, já o fundo fotográfico forma um retângulo atrás dela. A iluminação é difusa e homogênea, existe contraste acentuado entre a roupa da modelo e o brilho da sua pele. Como dito anteriormente, a fotografia é feita em preto e branco.

O nível compositivo da imagem nos apresenta uma perspectiva clássica da fotografia, com figura destacada do fundo neutro. Os elementos da imagem apresentam proporção e escala condizentes com o real, a proporção do *frame* fotográfico é de 5:8. O corpo da figura, e principalmente o rosto, se encontram próximos às intersecções da regra dos terços, o que desloca a atenção e peso da imagem para essas áreas (lateral esquerda do quadro). A pose de Kennedy foi previamente ensaiada, seu rosto está virado para a câmera e seu corpo inclinado para a direita do quadro, ela aparenta estar confortável e confiante. Os elementos compositivos da imagem estão enquadrados dentro do campo, em um cenário fechado no interior do estúdio fotográfico. Por se tratar de um retrato posado não apresenta instantaneidade e nem sequencialidade.

Já o nível enunciativo nos mostra uma imagem com a articulação do ponto de vista diferente dos apresentados no restante do ensaio, que se encontra superior à linha dos olhos, há uma relação de superioridade entre a fotógrafa/espectador e a figura retratada. A atitude de modelo é confiante, ela se mostra segura de si, com seu olhar voltado para câmera confrontando o espectador e a fotógrafa. Outras são informações importantes para pensarmos na imagem, como sua biografia, Kathleen Kennedy, de 62 anos na época do ensaio, é uma produtora norte-americana, produziu filmes como E.T. e a franquia *Jurassic Park*, seus trabalhos acumulam 120 indicações ao Oscar (FREITAS, 2015). Como todas as outras convidadas para o ensaio, sua carreira se destaca pelo sucesso e também por estar em uma indústria onde mulheres ainda possuem pouca visibilidade como produtoras de conteúdo. Durante os bastidores do ensaio Kennedy revela ficou intrigada com o convite para participar do ensaio, e o fato da fotógrafa ser Annie Leibovitz foi a razão de seu interesse em participar. Ela conta também que considera importante o olhar do calendário sobre as mulheres reais que estão trabalhando e fazendo a diferença no mundo (BEHIND, 2016).



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Iniciando o nível morfológico, apresentamos o motivo fotográfico, que é composto por duas figuras femininas sentadas, uma de aparência jovem e a outra de aparência idosa. A senhora, Agnes Gund, está virada para jovem e a abraça por trás, já a jovem, Sadie Rain Hope-Gun, está com o corpo virado de lado, com as mãos postas entre as pernas. A figura das duas não possui aparência reveladora, Agnes utiliza um casaco comprido de mangas longas, Sadie, está vestindo uma camisa clara e calça jeans. Os acessórios presentes são o anel na mão esquerda da senhora e uma pulseira no pulso direito da jovem. O cenário, assim como nas imagens anteriores, apresenta um fundo fotográfico com sua estruturada de fixação aparente, formando uma linha no topo da imagem. A fotografia possui plano americano (acima do joelho), com ângulo normal (na altura dos olhos) e o lado do ângulo frontal (rostos virados para a câmera). Em relação ao plano de foco, vemos dois planos distintos, o primeiro composto por Agnes e Sadie, e o segundo pelo fundo fotográfico. O corpo das duas figuras formam um

triângulo na imagem. Há nitidez em todo o primeiro plano da imagem, já o fundo apresenta leve desfoque. A iluminação não é homogênea, como podemos deduzir, é produzida a partir da lateral esquerda, vemos que há diferença de iluminação entre este lado e a lateral inferior direita. A imagem é preto e branco e possui somente tons de cinza.

Quanto ao nível compositivo, a perspectiva é clássica, destacando a figura-fundo. Os elementos da imagem apresentam proporção e escala condizentes com o real, a proporção do frame fotográfico é de 5:8, como todas as imagens que serão apresentadas possuem essa mesma característica, para evitar redundância não repetiremos esse tópico novamente. O peso da imagem está distribuído entre o centro e lateral direita do quadro, onde o rosto e corpo de Agnes Gund está posicionado, um dos pontos de intersecção da regra dos terços. A pose das mulheres representadas, onde a avó abraça a neta por trás, transparece a intimidade e carinho entre as duas. Parte do corpo das modelos se encontra fora de campo, e a imagem não possui abstrações. A fotografia foi realizada em ambiente fechado e no interior do estúdio de Annie Leibovitz.

No nível enunciativo, vemos que o ponto de vista físico da imagem é na altura dos olhos, o que passa a sensação de igualdade de forças entre fotógrafo/espectador com a pessoa retratada. O olhar das modelos está voltado fixamente para a câmera. A imagem apresenta verossimilhança com a realidade. A atitude das figuras femininas nos passa confiança e seriedade. Para compreendermos melhor a imagem informações extras são necessárias, a primeira questão que temos ao ver a imagem é saber qual a relação entre as retratadas, pois elas não aparentam ser modelos desconhecidas, o abraço nos remete a alguma familiaridade entre elas, que só podemos confirmar ao saber que se trata de avó e neta da fotografia. Ao conhecermos a biografia de Agnes Gund entendemos o porquê da sua escolha como “mulher inspiradora”, Gund, 77 anos na época do ensaio, é filantropa, presidente emérita do Museu de Arte Moderna de Nova York e compõe, desde 2011, o conselho de confiança do Conselho Nacional de Artes dos Estados Unidos (FREITAS, 2015). Ao falar para o documentário que mostra os bastidores da sessão Agnes fala sobre seu sentimento quanto ao olhar da fotógrafa, segundo ela, Leibovitz vê as pessoas que fotografa como individualidade, não como um número, e que a ideia de trazer a neta para o ensaio partiu da fotógrafa, pois queria retratar a importância da família, com isso retrata um aspecto importante da sociedade atual, a nova conformação da família contemporânea. Sadie Hope-Gund aborda a relevância desta edição, que retrata mulheres criativas e poderosas que inspiram as outras pessoas (BEHIND, 2016).



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Primeiramente, na análise morfológica, faremos a descrição do motivo fotográfico. Na fotografia vemos uma mulher de costas, inclinada para o lado esquerdo do quadro, com as mãos apoiadas na parede, seu cabelo aparenta balançar com o vento. A modelo da imagem, a tenista Serena Williams, está vestindo somente a parte de baixo de uma calcinha, que mesmo assim não deixa seus glúteos a mostra, sua pele reflete o brilho da iluminação, por isso acredita-se no uso de algum produto para dar este efeito. Uma pequena parte do seu seio está visível, mas há algo que o recobre, não deixando o mamilo aparente. Ela não está usando acessório e nem sapatos. O cenário, como anteriormente, deixa aparente a estrutura do estúdio totalmente, vemos no alto da imagem o teto da sala, uma parte de um acessório de iluminação, as bordas do fundo fotográfico estão visíveis e revelam a parede que está por trás, há também um papel caído sobre o chão de madeira. A figura da modelo é representada em plano geral, com a altura do ângulo é um contra-plongée, quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, com o lado do

ângulo de perfil. Temos dois planos de foco, o primeiro em Serena Williams e o segundo no fundo fotográfico. A iluminação da fotografia é difusa, há uma sombra suave do corpo da modelo no fundo fotográfico, e apresenta nitidez em todo o quadro. Há contraste da pele da modelo contra o fundo claro. A imagem apresenta somente tons de cinza, como todas as imagens apresentam essa tonalidade passaremos a desconsiderar este tópico a partir deste ponto, para evitar repetições desnecessárias.

No nível compositivo, temos a perspectiva clássica. A composição da imagem não é feita através da regra dos terços, os elementos de maior atenção e peso da fotografia se encontram centralizados. A pose da modelo é ensaiada e feita para evidenciar o porte físico atlético da modelo. Existem elementos que estão parcialmente no campo da imagem, como o acessório de iluminação. Como foi apresentado anteriormente, a imagem foi realizada em ambiente interno e fechado, no estúdio da fotógrafa, todas as imagens futuras também apresentarão essa configuração, assim para reduzir repetições não iremos mais abordar esta característica. Há uma grande presença de áreas de respiro, onde notamos a intencionalidade da fotógrafa em mostrar os elementos do estúdio fotográfico. A imagem possui caráter concreto, não havendo abstracionismo e também não possui sequencialidade.

A nível enunciativo, o ponto de vista físico é inferior à linha dos olhos, o que contribui para aumentar a dimensão do corpo da modelo e deixá-la em uma relação de superioridade com o fotógrafo/espectador. A atitude da modelo, onde ela se posiciona de maneira que ressalta sua musculatura, nos transmite a força da pessoa retratada, seu rosto e olhar se voltam para fora do quadro, mas não para evitar o contato visual com a fotógrafa/espectador e sim devido ao seu posicionamento de costas essa se torna a melhor maneira de ainda mostrar seu rosto. Para fazermos uma melhor interpretação global da construção da imagem é necessário que saibamos mais sobre Serena Williams, a atleta de 37 anos é uma das maiores tenistas do mundo, já venceu mais de 23 vezes o Grand Slam (torneios de tênis), considerada a segunda maior campeã da história do esporte (FREITAS, 2015). Foi o fato de ser uma atleta de alto desempenho que motivou Annie Leibovitz a fazer de sua fotografia uma espécie de tudo do corpo (BEHIND, 2016). Segundo Serena Williams ela se sentiu honrada em participar deste trabalho por se tratar de “mulheres inspirando mulheres” (BEHIND, 2016, 11 min, tradução nossa).



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

No nível morfológico, a descrição da cena nos apresenta uma mulher com semblante sério, em pé e segurando um cigarro com a mão direita, sua mão esquerda está dentro do bolso. Ao seu lado há um banco e uma pequena mesa de apoio e do outro lado uma caixa escura que remete a uma mala antiga, sobre a mesa se encontram um maço de cigarros e um copo, não há como saber o seu conteúdo. Fran Lebowitz veste uma camisa clara, um paletó escuro de listras, uma calça jeans com a barra dobrada e um sapato fechado, o único acessório visível são seus óculos. Vemos, novamente, os fundos e suportes de estúdio como elementos cenográficos, a parede e o teto estão expostos. O plano da figura é o aberto, apresenta distância entre a câmera e a modelo retratada, em um ângulo normal (na altura dos olhos) e frontal (rosto direcionado para a câmera). Quanto ao plano focal, vemos o primeiro plano representado pelo pedaço de parede aparente do lado esquerdo do quadro, um segundo plano onde estão Lebowitz e os acessórios cênicos, e um terceiro composto pelo fundo fotográfico. A imagem apresenta

desfoque somente na parede que aparece em primeiro plano. Os objetos cênicos e a figura representada apresentam escala proporcional entre si. Quanto às formas presentes, vemos um triângulo formado pela posição dos pés e do corpo da figura, os fundos em conjunto com a parede formam três retângulos diferentes atrás de Lebowitz. Excetuando o pedaço da parede desfocada, o restante da imagem apresenta nitidez. A iluminação da imagem é suave. Há contraste do paletó e a camisa da figura.

Em relação ao nível compositivo, temos a perspectiva clássica, a imagem não trabalha de acordo com a regra dos terços, pois o assunto da imagem (a modelo) se encontra centralizada, deslocando o peso da imagem para esse ponto, há também outro foco de atenção (de menor peso visual que a figura humana) na composição, a mesinha de apoio e cadeira na lateral esquerda do frame. Vemos também uma grande área de respiro na imagem, onde somente a parede clara aparece, com isso notamos a intencionalidade da fotógrafa em expor o ambiente do estúdio. A pose da modelo é digerida e nos transmite seriedade, cabe ressaltar que essa posição (pernas abertas e mãos no bolso) é muitas vezes lida como uma “pose masculina”. Existem alguns elementos que estão parcialmente em campo, como a parede do primeiro plano, a mesinha de apoio e a caixa ou maleta do lado direito do quadro. Como todas as imagens do ensaio não há abstrações presentes.

O nível enunciativo parte do ponto de vista físico na altura dos olhos. A atitude da personagem nos remete a alguém de personalidade forte, que olha fixamente a câmera. Lebowitz aparece fumando na foto, o que remete diretamente aos objetos que estão sobre a mesa, o maço de cigarros e o copo (aparentemente de café), levando a relação de que os objetos cênicos podem ser relacionados com a personalidade de quem é retratado. Para melhor compreensão do texto fotográfico é necessário conhecer um pouco melhor a mulher retratada nas imagens, Fran Lebowitz, de 65 anos na época da produção das fotografias, é uma escritora americana de opiniões fortes, possui uma obra diversificada, e ocasionalmente faz participações em filmes e séries americanas, seu livro próximo “Progress” tratará sobre o poder que a igreja possui de controlar o estado. (FREITAS, 2015). Durante os bastidores do ensaio se declarou surpresa ao ser convidada para participar do calendário, pensei que era uma piada o convite. Ela também afirmou ser interessante o fato de mulheres estarem interessadas em outros tipos de mulheres, e do calendário em mostrar diferentes maneiras de ser mulher (que não preenchem os requisitos de feminilidade impostos) (BEHIND, 2016).



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Iniciando do nível morfológico, a descrição do motivo fotográfico nos mostra uma mulher de cabelos curtos, sentada em um banco de madeira (de aparência gasta), ela está com os braços apoiados sobre as pernas cruzadas, ela esboça um leve sorriso. Mellody Hobson veste um *tailleur* feminino escuro, com as barras da manga de cor clara aparente, seus acessórios visíveis são um brinco pequeno e uma aliança na mão esquerda. O plano da figura é o americano (enquadrado do joelho para cima), seu corpo está posicionado lateralmente, porém o lado ângulo do seu rosto é frontal, a sua altura é normal (altura dos olhos). Podemos observar o plano formado por figura-fundo, onde o primeiro plano está na modelo e o segundo plano no fundo fotográfico. As formas aparentes são vistas pelo triângulo formado pelas pernas e cabeça da figura, o fundo fotográfico forma um retângulo ao fundo. A imagem apresenta desfoque no fundo, e nitidez no primeiro plano. A iluminação da imagem é difusa, não formando sombras aparentes, e há acentuado contraste entre a roupa escura de Hobson contra sua pele e fundo da imagem.

No nível compositivo, a perspectiva da imagem é clássica, com destaque da figura do fundo. A composição não se utiliza da regra dos terços, onde o assunto da imagem se encontra localizado no centro do quadro, dando uma característica simétrica à composição. Em relação a pose de Hobson, ao observamos suas roupas e sua posição, temos a ideia de uma mulher bem-sucedida, como alguém que exerce uma profissão importante. A imagem, como todas que compõem o ensaio não apresenta abstração, todas possuem concretude no objeto representado, para evitar redundâncias não abordaremos mais esse tópico.

Finalizando, no nível enunciativo vemos o ponto de vista físico na altura dos olhos da modelo. Complementando o que foi dito sobre a sua pose, Hobson encara a câmera de maneira simpática, com um leve sorriso, porém sem perder seu ar sóbrio. Para a interpretação global da fotografia é importante que saibamos mais informações sobre a biografia de Mellody Robson, que tinha 46 anos quando realizou o ensaio, e faz parte do conselho diretor da empresa de animação *Dreamworks* e também é presidente do grupo *Ariel Investments* (FREITAS, 2015). Mellody conta no documentário feito nos bastidores que não estava familiarizada com o Calendário Pirelli, e ao questionar seu marido sobre o convite e do que se tratava descobriu o caráter erótico da publicação, mas que ao falar com Annie descobriu que ela diferente neste ano, só aceitando participar por dar credibilidade à reputação da fotógrafa. Ela afirma que esta edição foi uma oportunidade de mostrar uma história e uma carreira (em relação ao sucesso) que não são comuns, e que isto é algo que mulheres como ela vem sonhando e pelo que elas querem ser conhecidas, por suas realizações (BEHIND, 2016).

Imagem 8 - Julho Ava DuVernay



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Ao nível morfológico, a descrição do motivo fotográfico podemos ver uma mulher sentada em um banco de madeira, com um pé apoiado no chão e o outro apoiado no banco, com a perna dobrada, suas mãos repousam sobre as pernas, que estão abertas e viradas de frente para câmera. Ava DuVernay está vestindo uma blusa escura de mangas longas, uma calça estampada e uma bota de cano alto, sem salto. Ela está usando como acessórios diversas pulseiras finas, anéis e um par de brincos, seu cabelo está penteado com tranças e *dreadlocks* que caem sobre seus ombros e colo. O cenário é composto por elementos de estúdio e paredes aparentes, marcações de posição de modelos no chão, como nas imagens anteriores. O plano da figura é o geral, a altura do ângulo é normal e de lado frontal. O plano de foco é composto pelo primeiro plano da modelo e o segundo plano com o fundo fotográfico e a parede. A imagem apresenta formas retangulares formadas pelo fundo. A imagem apresenta nitidez e contraste entre a roupa de modelo e do fundo claro. A iluminação é difusa e homogênea.

No nível compositivo, a perspectiva da imagem é clássica, destacando a figura do fundo. A fotografia não segue a regra dos terços, o assunto está centralizado, e seu peso está distribuído nesta região. Vemos um amplo espaço ao redor da modelo, deixando propositalmente à mostra o fundo fotográfico. A modelo, Ava DuVernay, está em uma pose dirigida pela fotógrafa, onde aparenta estar confortável. O assunto principal da imagem se encontra totalmente em campo, alguns elementos nos remetem a objetos fora de campo como o fio parcialmente aparente na lateral esquerda.

Ao nível enunciativo, o ponto de vista físico da imagem é na altura dos olhos. Através da sua postura e expressão facial, Ava DuVernay, aparenta ser uma mulher segura, seu olhar confronta a câmera, ela aparenta ser uma pessoa forte e decidida. Como todas as imagens do ensaio ela apresenta verossimilhança com a realidade. Para possibilitar melhor entendimento sobre o texto fotográfico é preciso conhecer um pouco mais sobre a biografia e o ponto de vista da mulher retratada. Ava é diretora e roteirista, conhecida pela sua divulgação e distribuição de filmes independentes. Foi a primeira mulher negra a ganhar o prêmio de melhor diretora no Festival de Sundance, e a primeira diretora negra a ser indicada para receber um Globo de Ouro e um Oscar (FREITAS, 2015). Nos bastidores do ensaio a diretora contou que uma instituição como o Calendário Pirelli fazer algo diferente é bem-vindo, e foi esse o motivo que a fez participar desta edição. Para ela, que possui um trabalho centrado na vivência de pessoas negras, a representatividade é fundamental (BEHIND, 2016)

Imagem 9 – Agosto Tavi Gevinson



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Quanto ao nível morfológico, o motivo fotográfico é a jovem Tavi Gevinson, ela se encontra sentada em uma cadeira de madeira, com as mãos e o braço direito apoiados no encosto da cadeira que está virada de lado, está de pernas cruzadas e com o corpo virado para o lado esquerdo do quadro. Seu cabelo está curto, e seu rosto com expressão séria. O figurino que ela usa é composto por uma blusa de gola alta e manga comprida, uma saia longa e volumosa de tecido acetinado e uma sapatilha sem salto, sua roupa é toda de tonalidade escura e não usa nenhum acessório aparente. O cenário conta com fundos fotográficos neutros com as bordas aparentes e o chão de madeira está repleto de marcações. O plano da composição fotográfica é um plano geral, com a altura no ângulo normal e apesar do corpo da modelo esta de lado, o lado do ângulo é frontal, pois seu rosto está de frente para a câmera. O plano de foco da imagem é composto por dois planos distintos, o primeiro onde está a modelo e o segundo do plano de fundo neutro. A escala, assim como em todas as imagens deste ensaio, é proporcional. O corpo da Gevinson forma um triângulo, que vai das pernas da modelo e da cadeira até o topo da sua

cabeça, o fundo da imagem forma um retângulo através das bordas do fundo e do quadro da fotografia. A imagem apresenta nitidez e contraste entre o figurino da modelo e o fundo fotográfico.

No nível compositivo a perspectiva é clássica. A figura humana, motivo de maior peso na imagem se encontra na lateral direita, em pontos de atenção delimitados pela regra dos terços, o que desloca o peso da imagem para essa região. Vemos boa parte do espaço do *frame* fotográfico com a presença de respiro, onde não há elementos que atraiam o olhar. A pose da modelo é dirigida. Os principais elementos da imagem se encontram dentro do campo.

Finalizando com o nível enunciativo, o ponto de vista físico é levemente superior a altura dos olhos, pois a modelo se encontra sentada, enquanto a fotógrafa está em pé (BEHIND, 2016), deixando fotógrafo/espectador em nível superior ao da retratada. A atitude de Tavi Gevinson na fotografia é séria, através da sua expressão facial, que juntamente com seus ombros caídos nos remete à melancolia. Seu olhar está voltado para a câmera. Para uma interpretação global do texto fotográfico é necessário que completemos essa análise com algumas informações extras. Tavi, que na época do ensaio possuía 19 anos, ficou conhecida por seu *blog* de moda, criado quando tinha apenas 12 anos. O *blog* se transformou com os anos em um periódico sobre cultura pop e feminismo. A jovem já figurou na revista *Forbes*, como uma das personalidades mais influentes antes dos 30 anos (FREITAS, 2015). Durante os bastidores do ensaio conta que se sentiu honrada em participar deste projeto e que se sentiu bem ao não ser cobrada para ser mais simpática nas fotografias de Annie, algo que frequentemente acontece com ela. Ao realizar as fotos Tavi cortou seus cabelos curto ali mesmo, para transparecer melhor sua personalidade atual (BEHIND, 2016).

Imagem 10 - Setembro Shirin Neshat



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Partindo do nível morfológico, como descrição do motivo fotográfico, temos a imagem de uma mulher com os braços levemente cruzados sobre o abdômen, suas mãos estão em evidência na imagem. Sua maquiagem, diferente das demais modelos, possui um marcante delineado na parte inferior dos olhos. Seu cabelo está solto de lado sobre o ombro e possui uma aparência despenteada. Ela está vestindo uma roupa escura, vê-se pelo pequeno pedaço de tecido aparente, coberta por um xale de tecido fino e de cor clara, não possui nenhum acessório aparente. O enquadramento de Shirin Neshat é um meio primeiro plano (também pode ser chamado de meio corpo), a altura do ângulo é normal, e o lado do ângulo é frontal, pois seu nariz aponta para a direção da câmera. O plano figura-fundo é dividido entre o foco no primeiro plano, onde se encontra a modelo, e o segundo plano do fundo neutro.

No nível compositivo temos a perspectiva clássica. O ponto de maior peso do retrato se encontra nos olhos de Shirin Neshat, que estão posicionados próximos ou no exato ponto de intersecção da regra dos terços, no lado superior direito do quadro, nesta lateral está disposta a

parte de maior peso do retrato. O assunto da imagem ocupa grande parte do espaço do quadro. Sua pose, dirigida pela fotógrafa, destaca também as mãos da artista, o brilho aparente evidencia sua pele. A posição da retratada e seu enquadramento na imagem remete a elementos fora do campo.

Ao nível enunciativo, o ponto de vista físico da imagem é na altura dos olhos. A atitude expressa pela personagem é contemplativa, seu olhar voltado para longe não parece ser um meio de se esquivar do contato com a câmera, mas sim de transparecer sua visão reflexiva, além de si e da fotógrafa, em um ponto no futuro. Sua maquiagem forte nos olhos é uma característica de Neshat, que a usa frequentemente. Para uma reflexão global sobre o texto fotográfico é preciso saber um pouco mais sobre sua biografia, Shirin Neshat, é uma artista iraniana que reside em Nova York, com 58 anos na época do ensaio, suas exposições já percorreram o mundo e possui grande notoriedade no meio artístico (FREITAS, 2015). Durante os bastidores do ensaio contou que ficou intrigada em como Leibovitz poderia representá-la como uma artista e não como uma modelo fotográfica. Para ela a mudança do calendário reflete uma nova forma de ver a mulher, não somente pela beleza física, mas mostrar que elas também são complexas, inteligentes, criativas e possuidoras de conquistas. Para ela esse olhar dignifica as mulheres.

Imagem 11 - Outubro Yoko Ono



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Ao analisar o nível morfológico, iniciando com a descrição do motivo fotográfico, vemos uma mulher, a artista Yoko Ono, parcialmente sentada em um banco alto, com as mãos apoiadas no assento, um de seus pés está apoiado no chão e outro em um caixote de madeira, suas pernas estão abertas e voltadas para a lado esquerdo do quadro. Ela está usando uma blusa ajustada à cintura de manga comprida, que possui um decote acentuado, um short curto, meia-calça transparente, sapatos de salto alto. Como acessórios a modelo está usando uma cartola e óculos escuros de armação redonda. Novamente, elementos de estúdio são utilizados como cenário, com fundos e estruturas aparentes, vemos também, a presença de bancos e outras estruturas que ficaram parcialmente no quadro da imagem, o chão de madeira e o fundo sobre ele apresentam diversas marcações. As barras e bordas do fundo fotográfico formam linhas em diferentes direções no fundo da imagem, tanto verticais como horizontais. O plano da imagem é médio, onde a figura ocupa boa parte do quadro, mas ainda existe a presença de áreas de respiro, quando a altura do ângulo é a normal e o lado frontal. Quanto ao plano de foco da

imagem, vemos dois planos, o primeiro composto pela figura de Yoko Ono e os bancos, e o segundo pelos fundos fotográficos. A escala dos elementos são proporcionais à figura humana representada. O corpo da modelo forma um triângulo no primeiro plano, entre os pontos de seus pés e da cartola, os fundos cênicos formam diferentes triângulos no segundo plano. A imagem apresenta nitidez e sua iluminação é difusa e uniforme, formando sombras com bordas pouco definidas em pequenos pontos. Vemos contraste entre a roupa da modelo que a destaca do fundo claro.

Ao nível compositivo temos uma perspectiva clássica. A composição não respeita a regra dos terços, ao centralizar o assunto da imagem, onde reside o seu peso. Sua pose é dirigida pela fotógrafa e estática. Vemos a existência de vários elementos que estão parcialmente em campo, e que nos fazem deduzir sua parte faltante no quadro, como parte do pé de Yoko Ono e partes metálicas nas laterais da imagem.

O nível enunciativo possui o ponto de vista físico da imagem na altura dos olhos. A atitude expressada por Yoko é de excentricidade, suas roupas brincam com a mistura vestuário masculino e feminino, a meia-calça e o salto alto trazem um caráter mais sensual à sua imagem. Apesar de estar usando óculos escuros podemos ver que seu olhar está voltado para câmera. Informações extras são importantes para a compreensão global da fotografia. A artista plástica, cantora e compositora japonesa, Yoko Ono, com 82 anos na época do ensaio, é considerada um mito cultural, suas obras são conhecidas pelas provocações e pela defesa do pacifismo (FREITAS, 2015). Durante os bastidores ela relata que só aceitou participar desta edição por ser algo diferente, caso não fosse assim não teria aceito. Com sua participação ela gostaria de passar uma mensagem ao público (BEHIND, 2016)



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Tratando-se do nível morfológico, a descrição do motivo fotográfico é uma mulher em pé, posicionada com uma perna a frente da outra, aparentemente abotoando sua roupa. Sua aparência é séria e seu cabelo é captado como se balançasse com o vento. Ela está vestindo uma blusa de cor clara, um colete escuro, calças e um coturno em cor escura. Como acessórios ela utiliza uma pulseira na mão direita, anéis em ambas as mãos e um colar. O cenário é composto por fundos fotográficos sobrepostos sobre a parede, marcações no chão de madeira e um banco que aparece parcialmente no quadro. O plano da imagem é médio, pois a figura aparece por completo com pouco espaço ao seu redor, vemos a altura do ângulo normal e de lado frontal. As bordas aparentes dos fundos formam linhas que atraem o olhar, vemos também as formas de um triângulo formado pelo corpo de retratada, Patti Smith, e a um retângulo formado pelo fundo fotográfico. Vemos dois planos de foco, o primeiro plano formado pela retratada e o segundo plano formado pelo fundo fotográfico. A imagem apresenta nitidez em todos os planos e a iluminação empregada por seu aspecto suave é homogênea e sem projeção de sombras. Há contraste acentuado entre as partes escuras e claras da roupa da modelo.

No nível compositivo temos, novamente, a perspectiva clássica, destacando a figura do fundo. O peso da imagem está colocado de maneira centralizada, trazendo uma certa simetria a ela, assim não respeita a regra dos terços. A pose é dirigida pela fotógrafa, e o modo como seu cabelo parece balançar dá uma noção de movimento na imagem. O enquadramento apresenta uma área de respiro acentuada, com bastante espaço “vazio” ao redor do assunto, ao ter poucos elementos apresenta meio ênfase à figura humana. Existem referências ao fora de campo, pois o banco do cenário está parcialmente enquadrado.

Ao nível enunciativo temos o ponto de vista físico na altura dos olhos. Patty Smith passa uma imagem de rebeldia em sua atitude, seu olhar encara a câmera e o espectador. Seu figurino também apresenta aspectos do vestuário tradicionalmente convencionado como masculino, assim como Yoko Ono e Fran Lebowitz apresentadas anteriormente. Partindo de informações extras podemos compreender melhor sua participação no ensaio e uma melhor interpretação global da imagem. Patty Smith, com 68 anos na época do ensaio, pode ser considerada uma das maiores cantoras, poetisas e compositoras contemporâneas, é considerada pela revista *Rolling Stone* como uma das 50 maiores artistas de todos os tempos. É conhecida pelo seu ativismo político libertário (FREITAS, 2015). Nos bastidores do ensaio ela afirma que Annie a inspirou a performar algo nas imagens, projetar algo sobre si. Ela acredita que o conceito deste calendário pode ser descrito como corajoso, forte, mostrando mulheres bonitas por dentro e por fora (BEHIND, 2016).



Fonte: Nexo Jornal (*online*)

Iniciando o nível morfológico, como motivo fotográfico vemos uma mulher sentada em um banco de madeira, que está posicionado sobre um tablado também de madeira, ela está com as pernas abertas voltadas para direita do quadro, sua mão esquerda apoiada no joelho e sua mão direita segura um copo de café, ela está vestindo somente uma calcinha com apliques de renda na cor clara, seu cabelo está solto nas costas em um penteado volumoso. Ela não utiliza acessórios, e calça um sapato de salto agulha na cor clara. O cenário da imagem, novamente, utiliza acessórios do estúdio como elementos cênicos, como parte da base de um tripé e de um *softbox* (acessório de iluminação), o fundo fotográfico não preenche todo o quadro da imagem, vemos um banco menor parcialmente aparente e um pedaço de armação metálica no canto inferior direito. O enquadramento do plano é médio, a altura do ângulo é normal e seu lado é frontal. Existem duas formas presentes na fotografia, um quadrado formado pelo tablado de madeira e um triângulo formado pelo corpo de Amy Schummer (entre suas pernas e o topo de sua cabeça). A imagem apresenta nitidez em todos os planos. Quanto a iluminação temos uma luz difusa e homogênea, que não apresenta sombras marcantes. A imagem não apresenta grande contraste entre os tons de cinza.

Ao nível compositivo a perspectiva da imagem é clássica, destacando a figura do fundo neutro, há também linhas formadas pelas laterais do tablado de madeira que guiam o olhar do espectador ao centro da imagem. Essa não respeita a regra dos terços, ao posicionar o assunto da imagem no centro do enquadramento, onde se localiza também o peso da fotografia. A pose da modelo é dirigida, a aparente espontaneidade da modelo ao tomar café foi ensaiada previamente. A fotografia remete a elementos fora do campo, tanto pela presença de objetos parcialmente enquadrados nas laterais, quanto pelo pé de Amy Schummer cortado no *frame*.

O nível enunciativo apresenta a articulação do ponto de vista na altura dos olhos. A atitude empregada por Amy Schummer é de sátira, como comediante essa postura é bastante adequada, em sua postura não procura esconder suas dobras abdominais ou expressar sensualidade. Sua recusa em olhar a câmera não se dá para evitar o confronto, mas sim transmite a ideia de que não se importa com a fotógrafa ali. Mesmo estando despida e vulnerável, sua expressão facial, com sobrancelhas arqueadas, questiona o espectador. Outras informações serão fornecidas para melhorar a interpretação do texto fotográfico. A comediante de 34 anos, na época do ensaio, ganhou notoriedade com sua série “*Inside Amy Schummer*”, da qual é co-criadora, roteirista e produtora, além de protagonista, já tendo sido indicada para diversos prêmio do gênero (FREITAS, 2015). Nos bastidores do ensaio revelou que nunca pensou que faria parte de uma edição do Calendário Pirelli, e que ao ser convidada ficou impressionada com a reputação de Annie Leibovitz. Ela conta também da sua tendência natural em querer posar como nas revistas tradicionais, encolhendo a barriga por exemplo, mas que Annie a convenceu a mostrar seu corpo com dobras abdominais. Ela se sentiu linda e parecendo com ela mesma nas fotografias, segundo o documentário (BEHIND, 2016)

7. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER À LUZ DOS AUTORES E SUAS INTERPRETAÇÕES NO TRABALHO DE ANNIE LEIBOVITZ

Após realizarmos uma análise individual das treze imagens que compõem a edição de 2016 do Calendário Pirelli é necessário que façamos um debate à luz da bibliografia abordada ao longo desta monografia, a fim de compreender de que modo a fotógrafa Annie Leibovitz tensiona os estereótipos de gênero na representação da mulher ou, quem sabe, até mesmo reforce estes padrões. Assim como, reconhecer de que maneira as mulheres convidadas para ilustrar essa edição são representadas e como essa maneira se relaciona com o contexto social da atualidade.

Primeiramente, devemos dar atenção ao modo como Annie Leibovitz construiu seu olhar ao longo de sua formação como fotógrafa e sua carreira de sucesso, sendo uma retratista de grande relevância. Sua constituição como fotojornalista se deu em um momento de grandes acontecimentos mundiais, de efervescência cultural e quebra de paradigmas, ao final dos anos 60, fotografou manifestações anti-guerra e iniciou sua duradoura parceria com a revista *Rolling Stone* (LEIBOVITZ, A., 2008), esse momento coincide com a segunda onda do feminismo, que irá problematizar as questões de gênero e levar esses debates ao meio acadêmico (LOURO, 1997), é muito provável que essas questões tenham influenciado de alguma maneira, visto que, seus trabalhos posteriores frequentemente buscaram abordar a diversidade e as múltiplas maneiras de “ser mulher”, questionando tabus sobre o corpo feminino, como no retrato da atriz Demi Moore grávida e nua, e também no livro “Women”, onde a autora, juntamente com Susan Sontag, procurou retratar a individualidade da mulher americana, fugindo dos estereótipos de beleza que cercam as publicações com imagens femininas. Sua reputação como retratista é muito relevante, pois como vimos durante a análise das imagens, ao convidar mulheres bem-sucedidas e de diversas áreas, como escritoras, empresárias ou artistas, que não conheciam o *The Cal™* ou que sabiam da maneira como as mulheres normalmente são retratadas nele, só aceitaram participar por seu interesse em trabalhar com a fotógrafa (BEHIND, 2016). O fato da fotógrafa ser mulher também contribui para trazer uma perspectiva disruptiva ao calendário, que majoritariamente trabalha com fotógrafos homens, pois o “olhar abordado pela maioria das imagens é historicamente masculino, heterossexual, branco e economicamente estável” (MULVEY, Laura apud ROBERTSON; MCDANIEL, 2005). Em suas duas participações a representação do corpo se diferiu do padrão da publicação, em 2000 suas imagens exploram o nu, mas com um viés de estudo do corpo humano, não remetendo a poses sensuais e eróticas.

Já em 2016, o nu é brevemente abordado, sua intenção era retratar mulheres inspiradoras, sem se ater a seus atributos físicos ou a sensualidade das mulheres, não possuindo a intenção de agradar aos apelos do olhar masculino.

O Calendário Pirelli surgiu inspirado nos calendários *pin-ups*, muito famosos nos anos 60, que tinha o objetivo de povoar o imaginário masculino retratando mulheres com aparência inocente e em poses sensuais (CARVALHO; SOUZA, 2010). Essa influência resultou em uma abordagem estereotipada da mulher, geralmente jovens modelos, magras, bonitas e *sexys*. Assim, a edição de 2016 quebra com essa expectativa de diversas formas, partindo da proposta de escolha do tema ao resultado final das fotografias. Ao serem apresentadas no calendário ao lado de suas fotos há também uma pequena biografia da vida de cada mulher, suas conquistas profissionais e suas ações sociais, esse fato individualiza essas mulheres, que possuem uma identidade e uma história, suas figuras não estão ali para simplesmente “adornar” a publicação, mas também para passar uma mensagem de empoderamento (BEHIND, 2016). As mulheres ali representadas buscam ser inspiração para outras mulheres através de suas conquistas, de sua carreira e do seu esforço pessoal, e também através de seu trabalho social e de ajuda ao próximo. Para melhor compreendermos as mudanças na representação da mulher é necessária uma pequena revisão nos conceitos abordados ao longo deste trabalho e relacioná-los entre si, assim poderemos ter uma visão global das transformações sociais e individuais que ocorreram recentemente e seu resultando na representação da mulher.

As imagens são impregnadas com a forma de ver inerentes às sociedades, e carregam consigo ideologias e simbolismos sociais formados por um universo simbólico (MEMÓRIA, 2012) e na expressão do corpo humano e suas inúmeras facetas, que servem para expressar valores e crenças sobre religião, sexualidade, política e identidade pessoal e social (ROBERTSON; MCDANIEL, 2005) reflete padrões vigentes na sociedade e nas empresas que as veiculam a sua marca. Ao expressar estes valores as imagens divulgadas na mídia colaboram para a formação e reafirmação do *habitus* junto aos seus espectadores, que forma condutas e media o senso comum e a realidade (BOURDIEU, 1992).

Através do contato com símbolos, objetos, atos ou situações, os indivíduos modelam o que é recebido destas interações, essa relação não transforma somente o indivíduo ou grupo que participa, pois ele não somente reproduz os comportamentos apreendidos, mas o transforma e o converte em conhecimento que é utilizado no cotidiano (MOSCOVICI, 1978), assim quanto mais variado for o tipo de imagem produzida e divulgada das mulheres (e dos temas em geral) maior será a pluralidade das representação. Tendo em vista os conceitos abordados por Serge

Moscovici, vemos que é necessário que a sociedade entre em contato com as diferenças e as variedades de comportamento e jeitos de ser, pois quando algo se torna familiar aos indivíduos e passa a fazer parte da cultura social, é provável que diminua sua rejeição ao que é diferente, já que ele não gera mais tensão entre os indivíduos. O contato com as diferentes formas de ser dos indivíduos pode, então, diminuir a propagação do preconceito dentro da sociedade.

As representações sociais influenciam nos mais variados processos desde a difusão e assimilação do conhecimento até a definição de identidades pessoais e sociais (JODELET, 2001). Por estarem em constantes rearranjos e transformações, as representações sociais, ao interferirem na formação da identidade dos indivíduos colaboram para que as identidades não sejam fixas ou consistentes, assim na concepção pós-moderna a identidade passa a ser historicamente construída (HALL, 2006).

Com as mudanças vividas na sociedade moderna houve uma fragmentação nas paisagens culturais que anteriormente forneciam uma base sólida para a localização dos indivíduos, o que abalou a nossa identidade, ocorrendo uma perda no sentido de si (HALL, 2006). Essa perda é chamada de descentramento, como visto anteriormente, constituiu a crise de identidade do indivíduo (HALL, 2006). Essa crise pode ser vista como algo perturbador, mas também como a possibilidade de novas articulações, e contribuindo para uma visão que respeite mais as diferenças e trate as pessoas com maior igualdade, ao possibilitar a criação de novas identidades. O feminismo pode ser visto com um fator que contribuiu para esse descentramento, ao questionar diversos valores sociais, questionando a formação das identidades sexuais e de gênero e abordando a questão das diferenças sexuais. A mudança nas estruturas de poder abre espaço para um novo olhar sobre a representação mulher, a construção de novas identidades e conceitos do que é “ser mulher” na sociedade. Visto isso fazemos uma avaliação geral do calendário e como ele representa as mulheres

Conhecido por seu caráter erótico com grande apelo de poses sensuais, a mulher geralmente tinha seu corpo exposto de maneira hiperssexualizada, o Calendário Pirelli de 2016 deixa para trás grande parte desse modo de ver e reproduzir a imagem do corpo feminino. Esta edição possui somente duas fotografias em que as retratadas estão utilizando somente roupa íntima. A primeira apresenta Serena Williams no mês de abril, mas seu figurino mesmo sendo mínimo não visa explorar o caráter sensual dela, seus seios e glúteos não estão destacados, nem procuram denotar um caráter sensual, a escolha por representá-la assim visa mostrar sua força física, destacar seus músculos desenvolvidos pela prática do esporte, no qual é reconhecida e premiada mundialmente. Já a segunda imagem nos mostra a comediantes Amy Schumer

sentada e usando uma calcinha clara e renda, o que poderia trazer alguma sensualidade a fotografia, porém essa expectativa é quebrada por sua postura corporal e atitude, ela se encontra sentada de pernas abertas com o tronco levemente curvado evidenciado sua barriga, com uma expressão irônica e segurando um copo, aparentemente de café, essa pose não procura reproduzir a maneira como as fotografias publicitárias e editoriais reproduzem a mulher, ela tem quase um tom de deboche à essas representações. A sensualidade presente nesta edição pode ser vista nas pernas aparentes da modelo Natalia Vodianova e na artista Yoko Ono. Cabe ressaltar que Yoko Ono na época do calendário já possuía mais de 80 anos, e ressaltar aspectos sensuais em mulheres dessa idade não é algo comum, vide o espanto causado pelas “garotas do calendário”.

A postura das mulheres é outro ponto de quebra com os estereótipos de representação feminina, elas não estão representadas de maneira alegre ou ingênua, não estão convidativas à imaginação e ao olhar masculino. Elas não são obrigadas a sorrir, nem mostrar simpatia, sua intenção é nos mostrar seriedade, confiança em si mesmas, questionamento e rebeldia. São mulheres que querem ficar bem nas fotografias sim, mas mostrando quem elas são, sua beleza particular e não representando uma personagem criada para agradar ao olhar do espectador. O figurino escolhido por elas também busca reforçar essa ideia, foram escolhidos para tentar representar ao máximo a personalidade de cada uma, não com a divisão binária de roupas de mulher ou roupas de homens, rompendo com a visão binária é possível que se compreendam e se incluam as diferentes formas de ser mulher (LOURO, 1997).

Outra característica desta edição é seu caráter multicultural, vemos mulheres de diferentes etnias, raças e nacionalidades. O calendário já havia abordado anteriormente temáticas multiculturais, mas sempre explorando a beleza ideal (e irreal) de cada uma destas distinções.

Vemos nas páginas da folhinha (modo como também são chamados os calendários) mulheres de diversas faixas etárias, desde as jovens Tavi Gevinson e Sadie Rain Hope-Gund com menos de 20 anos, até Yoko Ono de 82 anos e Agnes Gund de 77 anos. Nenhuma delas explora padrões vinculados a sua idade, nem a “beleza jovem”, que já gerou polêmica em edições anteriores como o caso de Naomi Campbell despida mesmo sendo menor de idade, e nem a “beleza da mulher madura”, que muitas vezes retratam mulheres com mais idade mostrando como elas “envelheceram bem”. A edição assim, procura não reforçar o “mito da beleza” presente na sociedade que visa controlar socialmente o corpo das mulheres (WOLF, 1992).

Entretanto, apesar do calendário se voltar para a representação de diferentes maneiras de ser mulher e buscar mostrar uma grande variedade de expressões femininas, vemos que ela ainda peca ao deixar de fora mulheres que não se encaixam em modelos hegemônicos de peso ou de capacidade física. É evidente que o calendário não tem como representar todas as maneiras de ser mulher, seria impossível para qualquer publicação esse intento. Mas tendo em vista os debates atuais na sociedade, a edição é do ano de 2016 o que não a afasta temporalmente ao ponto de ser anterior a essas questões, o calendário não apresenta nenhuma mulher gorda, mesmo Amy Schummer estando fora dos padrões de magreza das revistas ela não chega a ser considerada fora dos padrões de “normalidade” vigente. Também é sentida a falta de uma mulher com deficiência aparente, como abordamos anteriormente, esse grupo de mulheres sofre uma grande exclusão na sociedade, é possível que alguma das mulheres ali representadas sofra de alguma deficiência que não saibamos, mas como não é abordada, não gera representatividade para esse público. Não vemos também a presença de mulheres transexuais, travestis ou transgênero, grupo de mulheres que sofre preconceito e invisibilização da mídia e até mesmo dentro dos debates feministas. A iniciativa do calendário é positiva na maneira como representa as mulheres, mas poderia ter sido mais sensível aos debates contemporâneos sobre gordofobia (rejeição de pessoas consideradas acima do peso) e capacitismo (preconceito contra pessoas com alguma deficiência) e transfobia (preconceito com pessoas travestis, transexuais ou transgênero). Esses grupos sofrem uma exclusão histórica da mídia e seria extremamente positivo ser representado em uma publicação que possui a intensão de valorizar a diferença e ser inspiração para outras pessoas.

Em suma, o calendário fotografado por Annie Leibovitz para a empresa Pirelli no ano de 2016 consegue escapar do modo estereotipado com que as mulheres foram representadas nas últimas cinco décadas pela publicação, que ocorre devido aos padrões hegemônicos de beleza, de sexualidade e de gênero que norteiam a sociedade. Ele consegue seu objetivo de representar as diferentes maneiras de ser mulher e as valoriza por seus méritos pessoais e suas qualidades como ser humano, não importando seus atributos físicos ou pertencimento ou não aos padrões estéticos vigentes. Por outro lado, ele ainda deixa de representar grupos com grande expressão de mulheres, que são invisibilizados pela grande mídia e que sofrem uma grande pressão social, as mulheres gordas, as mulheres portadoras de deficiência e as mulheres transexuais, transgêneros e travestis. Esses grupos de mulheres também possuem conquistas e também são inspiradores e mereciam estar presente nesta edição que valoriza estes atributos. Contudo, apesar disso, o ensaio traz um novo olhar sobre as mulheres, abandonando valores

estereotipados que foram reforçados por anos no Calendário Pirelli e questionando os padrões estabelecidos sobre o que é ser mulher na sociedade.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esteve trabalho teve como objetivo identificar a maneira como a mulher é representada na edição de 2016 do Calendário Pirelli, sob a ótica da fotógrafa Annie Leibovitz e se ele rompe com padrões impostos e reafirmados dentro da publicação em suas mais de 40 publicações. Para tal, procurou-se com conhecer a biografia da fotógrafa, sua carreira profissional e sua maneira de retratar as mulheres, buscou-se entender como se deu a representação da mulher no Calendário Pirelli ao longo de suas cinco décadas de existência e compreender como são construídas as representações sociais e as tensões na construção do conceito de gênero, estudou-se também um pouco da história do calendário como veículo de difusão de imagens. Para que fosse, ao fim, possível analisar as imagens produzidas para a publicação através da metodologia escolhida.

Considere-se que os objetivos para qual esse trabalho se propôs foram alcançados. Para tal, através de uma Pesquisa Bibliográfica realizou-se um histórico da carreira da fotógrafa Annie Leibovitz, onde traçamos um perfil da sua história profissional e, principalmente, como se deu a construção do seu olhar fotográfico e sua maneira de representar as figuras femininas, também foi abordado como a fotógrafa retratou as mulheres em suas duas participações no calendário. Discorreu-se também sobre a maneira como as mulheres foram retratadas no calendário através do seu histórico, suas principais temáticas e fotógrafos que já trabalharam para a publicação. Tratou-se também de compreender os significados da representação do corpo.

Foram trabalhados conceitos importantes sobre sociedade do espetáculo representação social, *habitus*, identidade e descentramento, sob a perspectiva de diferentes autores. Também foram abordados o surgimento e as diferentes ondas do feminismo e sua contribuição para a construção do conceito de gênero. Assim, foi possível traçar uma perspectiva histórica sobre o calendário como suporte de imagens, principalmente relacionado à representação do corpo.

Munindo-se desses conceitos foi possível realizar uma análise das imagens produzidas para o calendário como *corpus* empírico, para isso foi utilizada a metodologia de análise da imagem de Javier Marzal Felici. Através da análise concluiu-se que as fotografias de Leibovitz rompem com estereótipos de representação feminina feita pela mídia e pelo próprio *The Cal*TM, que prima a utilização do corpo feminino como adorno, geralmente expando mulheres dentro dos padrões estéticos vigentes, criando e reafirmando a representação do corpo feminino através de padrões irreais e que corroboram as relações de poder presentes na sociedade. Apesar de

pecar em alguns pontos quanto ao seu objetivo de representar a diversidade das mulheres, deixando de fora grupos de grande relevância dentro dos movimentos sociais, o saldo de seu trabalho é positivo para uma representação menos estereotipada e presa a padrões hegemônicos.

A relevância desse tipo de pesquisa se dá na compreensão de como as imagens são construídas e quais são os efeitos que produzem na sociedade, visto que elas influenciam diretamente na construção da representação social do que é “ser mulher”, e entender como e porque estes padrões são impostos as mulheres. Essas representações possuem relação direta com a construção das identidades dos indivíduos, que são plurais e estão em constante transformação. Para profissionais da comunicação é essencial que se compreenda essas estruturas, tendo em vista a realizar um trabalho que busque o respeito a pluralidade de ideias e maneiras de ser e que não propague preconceitos e estereótipos na sociedade. Esta compreensão é importante tanto para comunicadores quanto para qualquer pessoa que busque uma sociedade mais justa e igualitária.

Annie Leibovitz retrata mulheres fortes, decididas, rebeldes, que lutam pelo que acreditam e se esforçam para conquistarem espaço dentro de uma sociedade que apresenta diversas faces, dentre elas o machismo, o racismo e a homofobia. Que essas mulheres sirvam de inspiração para que muitas outras não desistam de seus sonhos e procurem, mesmo como todos os desafios que as cercam, sua realização pessoal, buscando contribuir para uma sociedade menos excludente.

Por estas reflexões, percebem-se possíveis desdobramentos futuros para esta pesquisa que venha a ampliar a visão sobre as diferentes representações femininas, analisando de maneira mais aprofundada os tipos de representações sociais femininas presentes na mídia e seu impacto sociedade.

REFERÊNCIAS

ANORAK. **E. J. Belloq Storyville Portraits: Prostitutes of 1912 New Orleans**. 2013. Disponível em: < <http://www.anorak.co.uk/375047/in-pictures-2/e-j-belloq-storyville-portraits-prostitutes-of-1912-new-orleans.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BEHIND **the scenes of the Pirelli 2016 Calendar**. Vídeo (40 min). Publicado pelo canal rezulteo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kbaZJ3mn2D8&index=8&list=WL&t=19s>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

BOTELHO, Jota A. **O famoso calendário de Marilyn Monroe**. 2018. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/o-famoso-calendario-de-marilyn-monroe-por-jota-a-botelho>>. Acesso em: 10 out. 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CARUSO, Rubens. **Caruso: uma família de artistas**. 2008. Disponível em: <<http://www.pintorescaruso.com.br/>>. Acesso em: 19 set. 2018.

CARVALHO, Priscilla; SOUZA, Maria Irene. **Pin-ups: fotografias que encantam e seduzem**. 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/5687>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FELICI, Javier Marzal. **Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica**. Universidade Jaume I. Espanha, 2004. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/>> Acesso em: 10 out. 2018.

FORBES. **#82 Yao Chen**. Disponível em: <https://www.forbes.com/profile/yao-chen/#1b2bb2237749>. Acesso em: 20 out. 2018.

FREITAS, Ana. **Quem são as mulheres do calendário 2016 da Pirelli**. 2015. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2015/12/02/Quem-s%C3%A3o-as-mulheres-do-calend%C3%A1rio-2016-da-Pirelli>. Acesso em: 15 set. 2018.

GQ PORTUGAL. **Pirelli: A história do calendário**. 2016. Disponível em: <<https://www.gqportugal.pt/pirelli-historia>>. Acesso em: 19 set. 2018.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

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

LEIBOVITZ, Annie; SONTAG, Susan. **Women**. New York: Random House, 1999.

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

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MCCAFFERTY, Nicola. **Calendar girls reunite for more bare-faced chic**. 2009. Disponível em: <<https://www.express.co.uk/expressyourself/100407/Calendar-girls-reunite-for-more-bare-faced-chic>>. Acesso: 20 set. 2018.

MEMÓRIA, Paula Roberta Fernandes. **A imagem da mulher na moda: Uma análise das representações dos corpos femininos nas fotografias publicitárias da marca Dolce & Gabbana**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Ceará. 2012. Disponível em: <link>. Acesso em: 14 fev. 2018.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

NARVAZ, Martha Giuduce; KOLLER, Sívia Helena. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?lr=lang_pt&q=ondas+feministas&hl=ptBR&as_sdt=0,5#d=gs_qabs&p=&u=%23p%3D6DYebQI1h4oJ>. Acesso em: 11 out. 2018.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em: 10 out. 2018.

PAZZI, Piero. **Calendário Romano 2017**. Vaticano, 2016.

PAUZA.DE. **All Pirelli Calendars Pictures**. Disponível em: <<http://pauza.de/Pirelli/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

PIRELLI CALENDAR. **The three eras of "The Cal™"**. 2017. Disponível em: <<http://pirellicalendar.pirelli.com/en/the-three-eras-of-the-cal>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

PIRELLI. **O Calendário Pirelli de Helmut Newton**. 2016. Disponível em: <<https://www.pirelli.com/global/pt-br/life/o-calendario-pirelli-de-helmut-newton>>. Acesso em: 20 set. 2018.

PIRELLI. **Pirelli revela os bastidores do novo The Cal™ 2017**. 2016. Disponível em: <<https://www.pirelli.com/global/pt-br/life/pirelli-revela-os-bastidores-do-novo-tha-cal-2017>>. Acesso em: 20 set. 2018.

ROBERTSON, Jean; MCDANIEL, Craig. **Themes of contemporary art: visual art after 1980**. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 2005.

SAGGESE, Antonio Jose. **Imaginando a mulher *pin-up*, da chérette à playmate**, 2008. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29012009-150456/pt-br.php>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

SAN FRANCISCO ART EXCHANGE. **The art of Robert Freeman**. Disponível em: <<http://www.sfae.com/index.php?pg=600063>>. Acesso em: 19 set. 2018.

SHOWSTUDIO. **Pirelli Calendar**. Disponível em: <http://showstudio.com/project/pirelli_calendar>. Acesso em: 19 set. 2018.

SINGER, Olivia. **Allen Jones and Brian Duffy's Fetish Fantasy**. 2015. Disponível em : <<http://www.anothermag.com/fashion-beauty/7846/allen-jones-and-brian-duffys-fetish-fantasy>> . Acesso em: 19 set. 2018.

SOUSA, Rainer. **Guerra do Yom Kippur**. Disponível em: <<https://guerras.brasilecola.uol.com.br/seculo-xx/guerra-yom-kippur.htm>>. Acesso em: 12 set. 2018.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa Bibliográfica. IN: DUARTE, Jorge; BARROS Antonio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2012. p. 51-61.

WOLF; Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.