

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 70

# Um perene modo de ver as mulheres: Elizabeth II por Annie Leibovitz nas páginas da *Vanity Fair*

Tatiana Scali Abritta

Porto, julho de 2018

# Um perene modo de ver as mulheres: Elizabeth II por Annie Leibovitz nas páginas da *Vanity Fair*

Tatiana Scali Abritta

Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora

E-mail: taticaliabritta@yahoo.com.br

Submetido para avaliação: março de 2018/ Aprovado para publicação: maio de 2018

## Resumo

Na construção social do modelo de mulher, as relações de poder são assimétricas e a objetificação feminina é naturalizada pelos padrões convencionados adotados. Berger (1972) enfatiza que a mulher tem sua identidade composta por um dúbio em si própria, o que a controla - masculino, e a que é controlada - feminino. A mulher necessita vigiar a si própria em nome da sua aparência, que será o sentido de sua vida ser apreciada e definida como tal por outrem. Não por menos Simone de Beauvoir (1995) na década de 1950 assegurava que a mulher é uma construção social. Assim Bourdieu (2012) afirma que a mulher é uma construção masculina, o que a mesma é ou realiza é determinado pelo que o homem compreende do que é ser mulher. No imaginário da arte ocidental, o corpo das mulheres foi construído constituindo uma pedagogia visual do feminino como objeto de contemplação, Loponte (2008). No século XX, a sociedade contemporânea é inundada por imagens capturadas por meios técnicos de produção, divulgação e circulação, fazendo crer que a palavra não é mais a forma predominante de se ler, ou apreender o mundo globalizado, segundo Mirzoeff (2004). Haveria um modo de retratar Elizabeth II além da representação da monarquia do Reino Unido? O presente artigo busca analisar como a maneira de se representar e ver as mulheres se perpetuou com a fotografia e pela cultura visual no ensaio fotográfico de Annie Leibovitz no nonagésimo aniversário da rainha Elizabeth II nas páginas da revista *Vanity Fair*.

**Palavras-chave:** representação, gênero, feminilidade, fotografia.

## Abstract

In womans norm social construction, power relations are asymmetrical and female objection is naturalized by the adopted patterns. Berger (1972) emphasizes that the woman has her identity composed by a dubious self, the one who controls her – male,

e the one who is controlled – female. The woman needs to watch herself in the name of her appearance, which will be the meaning of her life of being appreciated and defined as by the other. Not for less, Simone de Beauvoir (1995) in the decade of 1950 assured that the woman is a social construction. Therefore, Bourdieu (2012) assure that the woman is a male construction, which she is or make is stated by what man understood about what is being a woman. In occidental art imaginary, woman's body was constituted composing a female visual pedagogy as contemplation object, Loponte (2008). At the XX century, contemporary society is flooded by images captured by technical mediums of production, distribution and circulation, making believe that the written word is not the predominant form of reading or capturing the globalized world anymore, as said by Mirzoeff (2004). There would be a way of representing Elizabeth II beyond the United Kingdom monarch? The present article investigate how the way of representing and seeing the woman was perpetuated with photography and visual culture at Annie Leibovitz photo essay at queen Elizabeth II birthday through *Vanity Fair* magazine pages.

**Keywords:** representation, gender, femininity, photography.

## Introdução

Pela tradição da pintura ocidental se forjou no decorrer do tempo maneiras de se representar a mulher. Concebida por estereótipos tais imagens estão num campo simbólico enquanto que as masculinas noutra diametralmente oposto. Essas ideias são amplamente fundamentadas e dissecadas por John Berger em sua obra *Modos de Ver* (1972). O autor, crítico de arte inglês afirma que “a presença de um homem depende da promessa de poder que emana” (Berger, 1972: 49). A figura masculina é a personificação do poder, seja esse sexual, moral, físico, psicológico, econômico e ou social, ou todos esses juntos representando uma coletividade por meio da identificação com o representado. Um exemplo dessa personificação do coletivo pode ser identificado na pintura de Jean-Jacques David, *Napoleão atravessando os Alpes*. Segundo Mirabent (1989) os acontecimentos políticos influenciaram os temas pictóricos desenvolvidos pelo artista. Na obra em questão o general francês que coroara a si mesmo imperador da França é representado numa composição inspirada na de imperadores da Roma Antiga em esculturas equestres, fruto da composição em estilo neoclássico ao qual o artista se inseria (Gombrich, 1999). Para manter-se o mais fiel possível à realidade, David teve acesso à roupa e aos acessórios que o representado usava na batalha de *Marengo*. Assim, o general e imperador é representado como um “herói moderno que não só conduz exércitos, até então vitoriosos como a todo o povo francês” (Mirabent, 1989: 57). Napoleão não apenas emana poder, ele é a representação do poder, da coletividade, no caso em questão a França.

**FIGURA 1**  
**Retrato de Napoleão. 1801. Jacques Louis David**



Fonte: <https://www.khm.at/en/>.

Ainda que seja uma “presença fabricada” (Berger, 1972: 50) transmitindo o que não corresponde aos fatos a intenção é pretender um arbítrio sobre os demais. Essa

também foi uma constatação do historiador Peter Burke na obra *A Fabricação do Rei* (1994) ao estudar a construção da imagem pública do rei da França Luís XIV estabelecendo relações entre poder e arte. Burke esclarece que ao analisar tais representações se exige cuidado para não se cometer anacronismo ao se classificar o processo de construção da representação do rei em propaganda ideológica no século XVII, pois que eram “conceitos que inexistiam no século XVII. O conceito moderno de propaganda remonta apenas ao fim do século XVIII” (Burke, 1994: 16).

**FIGURA 2**  
**Imagem pública de Luís XIV. 1701. Hyacinthe Rigaud**



Fonte: <https://www.louvre.fr/en/recherche-globale>.

A representação do monarca francês, Luis XIV, no erigir de sua figura pública está intimamente ligada a construção da coisa pública, do Estado francês e concomitantemente de um processo civilizatório de estetização da política. A presença masculina nessas representações sugere sempre o que um homem pode fazer por nós ou para nós, e que deve impressionar, pois que representa uma coletividade.

## A representação feminina, um constructo social

Se a imagem masculina evoca o poder em si própria, a imagem feminina está posta em um campo oposto. De acordo com Berger (1972) a presença de uma mulher exterioriza a sua conduta para consigo mesma determinando o que se lhe pode ou não pode fazer. Seu aspecto exterior exprime-se na gestualidade, no tom de voz, na sua linguagem, no vestuário, na escolha de determinados ambientes, no próprio gosto – enfim, todas as suas preferências contribuem para o seu aspecto exterior. Dessa maneira, “a aparência, para uma mulher, é tão intrínseca à sua pessoa que os homens tendem a considerá-la uma emanção pessoal” (Berger, 1972: 50).

Vir ao mundo como mulher é constituir-se num espaço determinado e controlado à vigilância do homem. E é nesse espaço exíguo, tutelado pelo homem, que a aparência social das mulheres evoluiu como resultado de sua aptidão e engenhosidade para viver. Contudo, isso só foi realizável seccionando o ser individual da mulher; assim a mulher precisa controlar a si própria permanentemente, estando quase sempre acompanhada pela imagem que tem de si. E “desde a mais tenra infância, ela foi educada e persuadida a ver o que faz” (Berger, 1972: 50). Berger (1972) enfatiza que a mulher tem sua identidade composta por um dúbio em si própria, o que a controla, masculino, e a que é controlada, feminino. A mulher necessita vigiar a si própria em nome da sua aparência. Aparência essa que será o sentido de sua vida, o de ser apreciada e definida como tal por outra pessoa. Não por menos que Simone de Beauvoir (1995) na década de 1950 já afirmava que a mulher é uma construção social e não algo naturalmente dado, meramente biológico. Nesse sentido Bourdieu (2012) afirma que a mulher é uma construção masculina, o que a mesma é ou realiza é determinado pelo que o homem compreende do que é ser mulher e qual função essa deve realizar em sociedade. Tal como refere Paula Guerra (2013), o espaço relacional societal estrutura-se, concebe e canoniza lugares, posições e papéis – incluindo os de género.

Dentro desse modelo de mulher estabelecido pelos homens a aparência feminina determinará o que se consentirá ou não em sua presença, seu comportamento revelará como gostaria de ser tratada. Dentro desse sistema normativo de controle social também estará classificado as emoções em categorias femininas e masculinas. A coragem feminina será tomada como loucura e as atitudes impulsivas como descontrole emocional. Contudo as mesmas atitudes nos homens serão interpretadas com naturalidade e exercício de poder externado. Berger (1972: 51) afirma que “poder-se-ia simplificar tudo isso dizendo: os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. (...) a mulher transforma-se a si própria em objeto visual: uma visão”. Na construção social do

modelo de mulher, as relações de poder são assimétricas e a objetificação feminina é naturalizada pelos padrões convencionados adotados.

### **As Pedagogias Visuais do Feminino**

A historiadora e pesquisadora francesa da história das mulheres no ocidente Michelle Perrot (1989: 9) enfatiza, “no teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”. Perrot afirma que a narrativa histórica tradicional se especializou no legado da vida pública e, por conseguinte, da política e do militarismo. Ainda durante o século XIX, às mulheres fora relegado apenas a participação na iconografia comemorativa. Enquanto que a ausência é ainda mais gritante pela quase inexistência de registros femininos nos documentos de época, ou fontes históricas oficiais. Não é sequer um apagamento ou destruição dessas documentações. Elas são raras. Nem em registros judiciais ou religiosos existe uma quantidade razoável de documentos. Trata-se de uma categoria indistinta destinada ao silêncio. Quando muito a imprensa da época utilizava de termos desqualificantes para adjetiva-las.

O século XIX demarcou de modo preciso a distinção entre vida pública e vida privada e qual gênero deveria ocupar cada espaço. Numa sociedade patriarcal a vida pública obviamente foi destinada ao masculino. Enquanto que a vida privada foi relegada no ambiente doméstico ao feminino. Perrot (1989) relata que até mesmo os arquivos criminais calam as mulheres, pois os crimes contra a honra não concedem nem a dignidade do registro da vítima, as mulheres em questão. Mas esse silenciamento das mulheres na história ocidental europeia pode ser apreendido muito antes do século XIX que é o objeto de pesquisa de Michelle Perrot. Na história da pintura europeia como o tema preponderante e recorrente é o nu feminino é possível identificar “critérios e convenções segundo os quais a mulher foi vista e julgada como visão” (Berger, 1972: 51). As pinturas do século XVI inauguraram a tradição do nu feminino na narrativa bíblica de Adão e Eva associado ao sentimento e sentido de vergonha na figura de Eva (a responsável pela expulsão do paraíso). Nessa tradição de pinturas religiosas está explícita a questão da inadequação de si per si e perante o outro, enraizada nas mulheres, pois em todas essas pinturas “permanece implícito que o sujeito (uma mulher) tem consciência de estar sendo vista por um espectador” (Berger, 1972: 53).

Mesmo quando a temática do nu se laicizou durante o Renascimento, a passividade da nudez feminina jamais traduz a vontade ou o sentimento da representada, muito antes deve atender à demanda do homem que encomendou o quadro ou do pintor que a retrata. Um exemplo óbvio dessa representação está na obra renascentista de Giorgioni, *A Vênus Adormecida*.

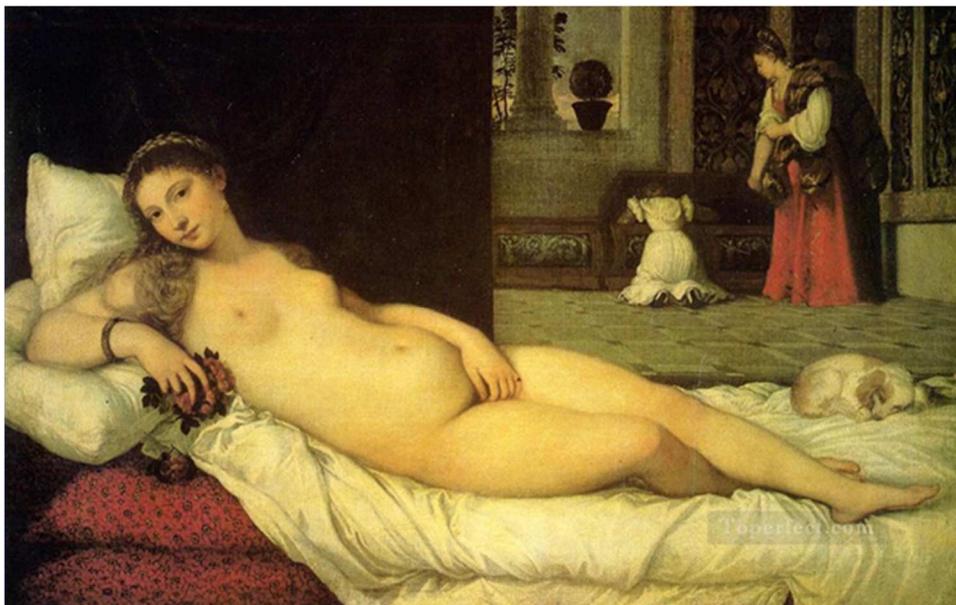
**FIGURA 3**  
A Vênus Adormecida. 1510. Giorgioni



Fonte: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/>.

Esta obra serviu posteriormente de modelo para Ticiano (discípulo de Giorgione) pintar, A Vênus de Urbino, essa pintura foi financiada pelo duque de Urbino, Guidubaldo II. A tradição do nu expressa uma grave contradição ao espírito humanista da época renascentista, ao expor o aspecto do individualismo do artista e do patrono proprietário da obra ao colocar o outro, representado na pintura, no caso mulheres, como meros objetos, nunca sujeitos.

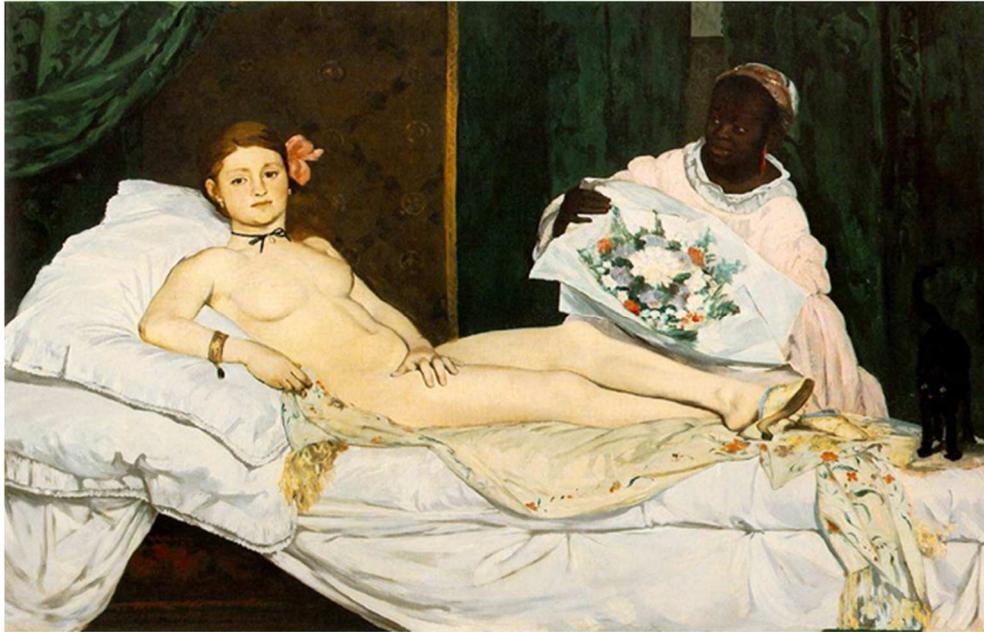
**FIGURA 4**  
A Vênus de Urbino. 1538. Ticiano



Fonte: <https://www.uffizi.it/>.

Para Berger (1972), no decorrer dos últimos séculos a pintura europeia ocidental perenizou a representação do nu feminino e a objetificação da mulher. Esse legado sofreu pequena alteração com o advento da arte moderna em finais do século XIX quando a categoria do nu perdeu sua antiga relevância e com a representação de prostitutas nuas ao gosto do estilo do realismo.

**FIGURA 5**  
**Olympia. 1863. Edouard Manet**



Fonte: <http://www.musee-orsay.fr/>.

Um expoente dessa mudança na categoria de mulheres representadas em obras de arte é a obra de Edouard Manet, pintor francês com passagem pelo Realismo e grande precursor do Impressionismo. A obra *Olympia* retrata uma jovem prostituta que encara o observador e em segundo plano sua criada negra. A composição que causou escândalo na época, fins do século XIX reforça a objetificação feminina e expõe uma categoria ainda menor para a mulher negra sempre atrelada a posição de servidão. O “ideal quebra-se” (Berger, 1972: 67) dentro da concepção de arte acadêmica tradicional com as correntes de vanguarda artística do século XX. Contudo o paradigma da objetificação feminina migrou para meios de grande difusão como a fotografia, o *merchandising*, o jornalismo e a televisão, todos protagonizados por homens.

Para Luciana Loponte (2008) o legado dessa narrativa da história da arte europeia ocidental de nus femininos fomentou a construção de uma pedagogia do feminino, “pedagogia visual que toma como ‘verdade universal’ uma forma muito particular de olhar. E que, de tão incorporada a nossa própria subjetividade, quase nos impede de ver a multiplicidade de femininos possíveis” (Loponte, 2008: 156) que estão apartados dos modelos sociais usuais de afabilidade e subordinação femininos. No imaginário

artístico ocidental “essas imagens de mulher construídas ao longo da narrativa dominante da história da arte, uma narrativa que não é linear e nem isenta de contradições, endereçam-se a um olhar masculino, nos conhecemos, a nós mesmas, através de mulheres feitas pelos homens” (Loponte, 2008: 156).

### **A Fotografia**

O advento da fotografia na primeira metade do século XIX além de revolucionar a possibilidade de registro e documentação visual se afirmando como testemunho histórico, social, político e do memorialismo, também incorporou a “pedagogia do feminino” (Loponte, 2008). E se potencializou com a rápida circulação atingindo a todas as classes sociais por meio de jornais, revistas e posteriormente pela televisão, cinema e a internet nos séculos XX e XXI.

Assim a sociedade contemporânea é inundada por imagens capturadas por meios técnicos de produção, apreensão, divulgação e circulação de imagens que fazem crer que a palavra não é mais a forma predominante de se ler, ou apreender o mundo ocidental globalizado segundo Nicholas Mirzoeff (2004). Neste ínterim, “o turbilhão de imagem, o ver é bem mais do que crer. Não é apenas parte da vida cotidiana, é a vida cotidiana” (Fabris, 2007: 31) que pode ser vista representada na fotografia de Gijsbert van der Wal de jovens adolescentes alheios à presença do fotógrafo, fruindo a cultura visual para além das paredes do museu Rembrandt em 2014.

**FIGURA 6**  
Adolescentes no museu Rembrandt. 2014. Gijsbert van der Wal



**Fonte:** <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.celular-em-museu-indignacao-na-internet,11180,0.htm>.

Para a escritora Susan Sontag (2004) é perfeitamente possível fazer uma analogia entre o mito da caverna de Platão registrado na Antiguidade por seu discípulo Aristóteles e a humanidade contemporânea. Uma humanidade essa que num crescente vem sendo educada por registros fotográficos, reproduzindo o costume ancestral e contentando-se com ordinárias imagens da verdade (Rodrigues: 2011). Essa “insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições de confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (Sontag, 2004: 13). A fotografia estabelece assim um conjunto de regras que constitui uma ética do perceber pela vista. Dessa forma, “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens” (Sontag, 2004: 13).

As fotos além de uma interpretação, assim como as pinturas e a escrita, “não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (Sontag, 2004: 15) e ainda assim nos oferecem um testemunho. Pode-se afirmar que ainda quando documental o registro fotográfico não representa a realidade, muito pelo contrário essa é uma realidade

construída que dá origem a novos mundos ou reforçam os já existentes. Assim a fotografia parece estar isenta de qualquer desconfiança quando circula pelo imaginário social, existindo imagens que se constituíram em verdadeiras metáforas de determinados acontecimentos enfeixando “em si um conjunto de valores não apenas visuais, mas também éticos e estéticos. É o caso da fotografia feita por Joe Rosenthal em 23 de fevereiro de 1945, que mostra o hasteamento da bandeira norte-americana no alto do Monte *Suribachi*, na ilha de *Iwo-Jima*.” (Fabris, 2007: 35).

**FIGURA 7**  
**Raising the flag on Iwo Jima. 1945. Joe Rosenthal**



Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Joe-Rosenthal>.

A imagem foi publicizada como a conquista de um local em disputa entre o exército estadunidense e o exército japonês durante a II Guerra Mundial. Entretanto se tratava da substituição de uma bandeira menor por outra de maior tamanho. A fotografia “foi divulgada como um registro verídico do primeiro momento, tornando-se o epicentro da campanha de levantamento de fundos e fonte de inúmeras reproduções” (Fabris, 2007: 35). Dentre os diversos gêneros de fotografia, como a de moda “são imagens que idealizam e não são menos agressivas do que obras que fazem da banalidade uma virtude (como fotos de turmas escolares, naturezas-mortas)” (Sontag, 2004: 19). A fotografia a serviço da moda é uma das facetas da “cultura visual” (Mirzoeff: 2004) que se construiu como linguagem do consumo e da estética normativa que se serve da objetificação feminina tanto quanto ou mais que as pinturas europeias ocidentais.

### **Elizabeth II por Annie Leibovitz**

A fotografia além de um ritual social é “um instrumento de poder” (Sontag, 2004: 18) por meio do qual se registram o cotidiano, os rituais e conquistas de membros familiares, numa crônica imagética privada e ou pública. Dessa maneira a fotografia

tem sido empregada amplamente na construção de símbolos e mitos da cultura artística e política no Ocidente. Basta lembrar a este respeito a investigação recete levada a cabo por Guerra *et all* (2017). Nesse sentido, nos últimos dez anos a fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz tem sido convidada para fazer os retratos da Rainha Elizabeth II, sendo a primeira vez em 2007, quando a rainha visitou os EUA em comemoração ao aniversário de quatrocentos anos da fundação da cidade de *Jamestown* primeiro assentamento britânico permanente no continente norte-americano; e no ano de 2016 por ocasião da comemoração de seu nonagésimo aniversário. A fotógrafa é um nome consolidado dentre os mais famosos e requisitados do ramo da fotografia.

O convite vindo do Palácio de *Buckingham* se deve ao renome e carreira bem sucedida de Leibovitz, com larga experiência em fotografar celebridades com um olhar clínico revelando uma faceta, muitas vezes inédita ao público, de pessoas com postura corporal treinada a exibir o melhor ângulo para os holofotes. Em alguns ensaios de editoriais para revistas de moda da fotógrafa é possível perceber as alusões à realeza explorando a arquitetura e a decoração de interiores. Um dos exemplos desse estilo da fotógrafa está presente no ensaio de Kirsten Dunst, na edição de setembro de 2006 para *Vogue* dos EUA, em que o cenário escolhido foi o Palácio de Versalhes.

Na primeira fotografia de 2007 em que a rainha é retratada com uma capa de almirante, a carga simbólica é muito forte. Não é a mulher Elizabeth na composição, mas o Reino Unido e sua poderosa marinha que expandiu as possessões imperiais que estão ali representados na figura altiva da monarca. Ainda que tenha todo esse significado, a foto foi publicada nas páginas da revista *Vanity Fair*, que trata de cultura pop, moda e política.

FIGURA 8

A Rainha no palácio de Buckingham. 2007. Annie Leibovitz



Fonte: <https://www.vanityfair.com/style/2016/05/queen-elizabeth-90-years-of-royal-portraits>.

Annie Leibovitz iniciou sua carreira de fotojornalismo documental na revista *Rolling Stone* se tornando editora de fotografia numa parceria de treze anos de sucesso (Castedo, 2010). A partir de 1983 a fotógrafa passou a fazer parte da equipe da revista *Vanity Fair* iniciando um trabalho com fotografia de publicidade e de moda que lhe rendeu muitos prêmios e cada vez mais notabilidade se inserindo no *mainstream*, fotografando editoriais de moda também para a revista *Vogue*.

A fotografia “transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (Sontag, 2004: 25) e as fotografias nos últimos tempos nesse mundo imagem circulam e fazem aproximar pessoas públicas, celebridades, atletas de um público cada vez mais ávido por novas imagens. A iniciativa da Rainha Elizabeth II em convidar a fotógrafa Annie Leibovitz para registrar os seus noventa anos de vida para as páginas e capa da revista *Vanity Fair* mobilizou muitos recursos simbólicos não apenas para os súditos da monarca, mas para o público de diversos lugares do mundo. Para Susan Sontag (2004) o contato com a nostalgia nos mobiliza a fazermos registros fotográficos. Assim, a comemoração do nonagésimo aniversário da monarca esta diretamente relacionada com a questão de que “toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (Sontag, 2004: 26).

Segundo Leibovitz no editorial da *Vanity Fair* Elizabeth II determinou inclusive com quem gostaria de ser fotografada, ao lado de seus cães da raça *corgi*, uma tradição da família real inglesa; com sua filha Anne em primeiro plano, em que há uma sugestão de abraço na rainha e que busca demonstrar que há uma relação afetuosa entre mãe e filha, mas que não poderia ser explicitada, pois sugeriria que Elizabeth necessita de apoio inspirando cuidados ou que já não esteja em condições de se manter no trono.

**FIGURA 9**  
Elizabeth II com a filha Annie. 2016. Anne Leibovitz



Fonte: <https://www.vanityfair.com/style/2016/05/queen-elizabeth-90-years-of-royal-portraits>

Elizabeth II também pediu que fosse fotografada ao lado do esposo, o príncipe Philip. Em uma composição bem estudada Leibovitz usa de muitas metáforas na fotografia, o casal não parece tão próximo nem tão distante um do outro, a lareira sugere uma relação calorosa e a janela ao fundo envidraçada uma vida transparente; enquanto o príncipe esboça um sorriso a Rainha permanece séria, mas não taciturna. Contudo o que merece ser destacado é o braço do esposo ocultado pelo tronco de Elizabeth. Não se trata de uma sugestão de abraço, como na fotografia com a filha Anne; mas numa alusão à necessidade do apoio de um homem ainda que de modo privado para que a Rainha governe o Reino Unido e a família.

No mundo masculino da política (Perrot, 1998), uma mulher jamais governaria sozinha por sua própria capacidade, essa não teria legitimidade para tanto. Essa figura de linguagem, de haver um homem posicionado logo atrás de uma mulher pública, também foi utilizada nas campanhas de mulheres políticas na América do Sul na segunda década do novo milênio. Reforçando uma ideia de que uma mulher não se faz sozinha, essa necessita do apoio e da bênção de seu predecessor ou padrinho político para ser legitimada. Na fotografia de Elizabeth II, é como se seu próprio

marido emprestasse sua legitimidade de homem para que ela exerça também como monarca o comando do Reino Unido.

**FIGURA 10**  
Elizabeth II com o Príncipe Philip. 2016. Annie Leibovitz



Fonte: <https://www.vanityfair.com/style/2016/05/queen-elizabeth-90-years-of-royal-portraits>.

Annie Leibovitz também fotografou a Rainha junto aos netos e bisnetos; com trajes de monarca e no exterior do castelo de *Buckingham*. Ou seja, essas foram as imagens que a monarca permitiu que fossem captadas pelas lentes da fotógrafa, cenas de uma vida privada tradicional construída para o ensaio.

FIGURA 11

Elizabeth II com netos e bisnetos. 2016. Annie Leibovitz



Fonte: <https://www.vanityfair.com/style/2016/05/queen-elizabeth-90-years-of-royal-portraits>.

Na foto em que aparece acompanhada de seus netos e bisnetos pode-se ver a linguagem da fotografia de moda no estilo de Annie Leibovitz, há um certo comportamento desarrumado nas roupas das crianças, como se não fosse algo calculado no sentido imagético da composição. As roupas e ambiente traduz a legitimidade do *status quo* da realeza e o cotidiano da família real fotografada. Nesse contexto, apenas a Rainha se mantém impecável na postura apesar do sorriso e de ter ao colo a bisneta mais nova. Elizabeth domina o centro da cena como não poderia deixar de ser, ali está a rainha da Inglaterra e do lar, uma verdadeira matriarca. Uma de suas netas segura sua bolsa de mão, um dos costumes tradicionais de Elizabeth em aparições em público, uma rainha que segue e dita uma moda pessoal que atravessa as décadas resistindo e adotando pequenas alterações ao seu estilo, como nos instrumentos de seu exercício de poder – da sua coroação televisionada até a abertura de sua conta no Twitter.

O jogo de perspectiva refletido no espelho no centro da foto colabora com o simbolismo da cena, a família *Windsor* está desde 1819 no trono, o reflexo contínuo no espelho traduz uma longevidade ancestral no poder. Que somada aos netos e bisnetos no presente, ao lado da Rainha, reafirma o legado bem sucedido dos *Windsor* na monarquia em pleno século XXI com tantos descendentes para perpetuar a coroa, além da afirmação do arranjo tradicional de família.

A *Vanity Fair* também publicou matérias sobre a vida da realeza e sobre os cães da monarca. A revista visitou os arquivos fotográficos da família real pra lembrar a trajetória da rainha por meio de retratos oficiais em matéria assinada pela editora colaborativa Laura Jacobs e recordou que Elizabeth II é a uma das mulheres mais fotografadas na história. No decorrer do século XX até os dias atuais, durante seu reinado, mudanças geopolíticas, sociais, econômicas e culturais profundas ocorreram no mundo enquanto a popularidade da monarquia inglesa sofreu altos e baixos. Entretanto a rainha sempre foi uma figura popular e estar num ensaio fotográfico nas páginas da *Vanity Fair* inclusive como *cover girl* pode circular no imaginário social com a aparência de algo natural para o público e não uma propaganda da monarquia.

## Conclusão

No campo da representatividade imagética o corpo feminino está perenizado numa rede de discursos, “um jogo discursivo atuante que alia gênero, arte e poder, que produz efeitos em nossas práticas e em nossos modos de ver desfavorecendo sistematicamente as mulheres” (Loponte, 2008: 155). O advento da fotografia que, na primeira metade do século XIX revolucionou a possibilidade de registro e documentação visual, também incorporou a “pedagogia do feminino” (Loponte: 2008). E se potencializou com a rápida circulação, atingindo a todas as classes sociais por meio de jornais, revistas e posteriormente pela televisão, cinema e a Internet nos séculos XX e XXI. Para Sontag (2004: 32), num mundo regido por imagens fotográficas, “todas as margens (“enquadramentos”) parecem arbitrarias; tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso.” Assim, o corpo das mulheres foi apropriado pela fotografia publicitária como objeto de consumo e suporte para mercadorias, difundindo estereótipos do ideal de feminilidade e das identidades de gênero.

Luciana Loponte (2008: 156) afirma que “as imagens dizem muito, nos produzem, nos sonham” reforçando perenes estereótipos femininos que já foram desconstruídos por Beauvoir (2016: 11) ao afirmar que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” a partir do que a cultura machista se impõe através do senso comum cerceando e castrando as possibilidades da constituição plena de um sujeito. De acordo com Butler (2016: 18) “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes”, ou seja, desconstruindo, assim, a ideia de um sujeito unitário e apontando pela diversidade de identidades de gênero. Ainda há a categoria política da fotografia apontada por Fabris (2009: 417) de que quando o ser humano é o objeto de uma foto, essa imagem está na categoria do político “na medida em que as fotografias são usadas para controlar opiniões ou influenciar ações” alcançando o imaginário coletivo. O ensaio dos noventa anos da Rainha Elizabeth II perpassa por

todas essas categorias reforçando conceitos e ideologias de um velho modelo de feminilidade, discurso que paulatinamente vem sendo desconstruído pelo movimento feminista.

Haveria então uma maneira de se retratar Elizabeth II não apenas como a representação da monarquia do Reino Unido ou como um modelo ideal de feminilidade? Se Berger afirma que no “modo essencial de ver a mulher, a utilização dessas imagens, não se modificou” (Berger, 1972: 68), ou seja, os estereótipos e a objetificação não foram desconstruídos, mas sim perenizados. Essas imagens do feminino, já representam um universo de significados quando não apenas a estética dos nus a estética domesticada da mulher ideal, casada, com filhos e netos, recatada.

Elizabeth II escolheu cenas da vida privada para um ensaio em uma revista de grande circulação. Está retratado então um poder domesticado, dentro dos padrões convencionados adotados através dos tempos, que reivindica a identificação dos súditos com imagens que evocam afetividade. Garantiria assim a rainha, a continuidade da monarquia para seus descendentes no imaginário coletivo? Durante séculos na história das mulheres no Ocidente não foi permitido que essas tivessem direito à sua própria voz, foram silenciadas (Perrot: 2016), o que poderia explicar o fato da monarca não emitir suas opiniões particulares para o público segundo a mídia. Dessa maneira, é possível supor que a Rainha ao invés de emitir opiniões tenha optado pelas imagens, ou seja, pelas fotografias. Imagens não falam, mas evocam e não comprometem.

Segundo Sontag “a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais do que revelar” (Sontag, 2004: 34), é a representação que fala e não a representada quem se revela. Nesse interim, “quem somos nós mesmas através dessas imagens?” questiona Luciana Loponte (2008: 159). Se olharmos por meio dessas imagens que nos olham, inclusive a rainha e a própria fotógrafa Annie Leibovitz, como será possível romper com os paradigmas seculares que categorizam e objetificam as mulheres? Desconstruir essas maneiras de representar e ver o feminino na linguagem escrita e pela cultura visual talvez seja possível ao se desnaturalizar o que o senso comum e os meios de comunicação capitalizam com a desumanização do feminino, com esse corpo vilipendiado que ainda hoje insiste em não pertencer somente às mulheres.

## Referências Bibliográficas

- Beauvoir, S. (1995). *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, P. (2012). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Burke, P. (1994). *A Fabricação do Rei: A Construção da Imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Butler, J. (2016). *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castedo, O. da S. (2010). *Narrativas Visuais: os retratos de celebridades de Annie Leibovitz*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. [Consult. 13 jul 2016]. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/27907>
- Fabris, A. (2007). Discutindo a imagem fotográfica. *Domínios da Imagem* [em linha]. Vol. L. N.º 1. pp. 31–41. [Consult. 20 ago 2016]. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19252>
- Fabris, A. (2009). O Corpo como território político. *Revista Eletrônica Baleia na Rede* [em linha]. Vol. 1. N.º 6. pp. 416–429. [Consult. 27 ago 2016] Disponível em: [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c\\_CorpoPolitico\\_imagens.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf)
- Gombrich, E. (1999). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P.; Gelain, G.; Moreira, T. (2017). Collants, correntes e batons: gênero e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. *Lectora: revista de dones i textualitat*, N.º 23, 13-34.
- Loponte, L. G. (2008). Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. *Currículo sem fronteiras* [em linha]. Vol. 8. N.º 2. pp. 148-164. [Consult. 7 ago 2016]. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf>
- Mirabent, I. C. (1989). *Saber ver a arte neoclássica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mirzoeff, N. (2004). An Introduction to Visual Culture. In *The age of photography (1839 – 1962)*. London e New York. pp. 65–90.

Perrot, M. (1989). Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*. Vol. 9. N.º 18. pp. 9–18.

Perrot, M. (1998). Os Operários, a moradia e a cidade no século XIX. In *História da Vida Privada IV – Excluídos da História, Operários, Mulheres e Prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp. 101–125.

Perrot, M. (2016). *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto.

Rodrigues, A. (2011). Considerações sobre fotografia, moda e arte. In *Moda em Ziguezague: interações e expansões*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

Sontag, S. (2004). Sobre Fotografia. In *Na Caverna de Platão*. São Paulo: Companhia das Letras.

## IS Working Papers

### 3.<sup>a</sup> Série/3<sup>rd</sup> Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do

**Instituto de Sociologia da Universidade do Porto**

Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the

**Institute of Sociology of the University of Porto**

R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: [http://isociologia.pt/publicacoes\\_workingpapers.aspx](http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx)

ISSN: 1647-9424

## IS Working Paper N.º 70

### Título/Title

“Um perene modo de ver as mulheres: Elizabeth II por Annie Leibovitz nas páginas da *Vanity Fair*”

### Autora/Author

Tatiana Scali Abritta

A autora, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons

“Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal

(cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).