

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

Otávio Fortes Leal

BAILEY REVELADO

Studium e Punctum nos retratos de David Bailey

Porto Alegre – RS

2013

Otávio Fortes Leal

BAILEY REVELADO

Studium e Punctum nos retratos de David Bailey

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^ª Ana Taís Martins Portanova Barros

Porto Alegre – RS

2013

Otávio Fortes Leal

BAILEY REVELADO

Studium e Punctum nos retratos de David Bailey

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – habilitação em Publicidade e Propaganda.

Conceito: _____

Data da Aprovação: __ de _____ de 20__.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros
Orientadora

Prof. André Luiz Pritoluk
Examinador

Prof. Andrea Bracher
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros, por ter me recebido de coração aberto, acreditado que era possível e principalmente, me fazer acreditar. Obrigado Ana por todo o apoio, disponibilidade e motivação que me oferecete durante esta jornada.

A meu grande amigo e fotógrafo, Otávio Castedo, por todas as dicas de leitura, aconselhamento técnico, livros cedidos e estratégias fornecidas, principalmente a respeito de como sobreviver a noites e mais noites em claro.

À Gisele, a principal motivação para que eu não abandonasse a faculdade, me concentrasse e produzisse este trabalho. Obrigado por tudo.

E a meus pais, Wilson e Leonilda, que me amaram desde o primeiro dia, sempre estiveram ao meu lado e jamais deixaram faltar nada para que pudesse chegar onde cheguei. Vocês são tudo para mim meus velhos. Obrigado por tudo sempre. Amo vocês.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo do estilo de David Bailey com o intuito de indicar as características técnicas e alguns desdobramentos estéticos que apresentam maior relevância na força de seus retratos. Para tanto, este trabalho descreve a vida pessoal e profissional do fotógrafo, pontuando questões que podem ter exercido influência em seu processo de criação, seguido de um aprofundamento na questão do retrato e obra fotográfica. Por fim, foram analisadas onze fotografias de sua obra, tecnicamente e sob a ótica das teorias de Roland Barthes expostas em *A Câmara Clara*. Concluiu-se que sua técnica e estilo exercem pouca influência na força dos retratos, servindo essencialmente como elemento agregador da obra. Por outro lado, a interação demandada pelo fotógrafo com seus retratados mostrou-se o fator de maior relevância na força de suas composições.

Palavras Chave: David Bailey. Roland Barthes. Fotografia. Retrato.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - “Mick Jagger”, Londres, Inglaterra, 1964. Fonte: HIGGINS, 2010	38
Figura 2 - “John Lennon and Paul McCartney”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010....	40
Figura 3 - “Cecil Beaton and Rudolf Nureyev”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010....	42
Figura 4 - “Andy Warhol”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010.....	44
Figura 5 - “Jean Shrimpton”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010	46
Figura 6 - “Michael Caine”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010	48
Figura 7 - “Man Ray”, Londres, Inglaterra, 1968. Fonte: HIGGINS, 2010	50
Figura 8 - “Jane Birkin”, Londres, Inglaterra, 1969. Fonte: HIGGINS, 2010	52
Figura 9 - “Sharon Tate And Roman Polanski”, Londres, Inglaterra, 1969. Fonte: HIGGINS, 2010 ...	54
Figura 10 - “Jack Nicholson”, Londres, Inglaterra, 1984. Fonte: HIGGINS, 2010	56
Figura 11 - “David Bailey”, Londres, Inglaterra, 2001. Fonte: HIGGINS, 2010	58
Gráfico 1 - Iluminação	60
Gráfico 2 - Contraste	61
Gráfico 3 - Ponto de Vista Físico	62
Gráfico 4 - Olhar.....	63
Gráfico 5 - Regra dos Terços	64
Gráfico 6- Nitidez	64
Gráfico 7 - Pose	65
Gráfico 8 - Punctum.....	67
Tabela 1- Resultados da Análise	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	DAVID BAILEY, ENTRE O FOTÓGRAFO E O MITO	12
2.1	DO WEST END À CINGAPURA.....	12
2.2	O AUTO-DIDATA BAILEY	13
2.3	SWINGING SIXTIES: SEXO DROGAS E <i>ROCK & ROLL</i>	15
2.3.1	Jean Shrimpton	15
2.3.2	Swinging London	16
2.4	O MULTITALENTOSO BAILEY: DE 1970 ATÉ OS DIAS ATUAIS.....	17
3	O LUGAR DO RETRATO NA FOTOGRAFIA DE DAVID BAILEY	20
3.1	A ORIGEM DO RETRATO.....	20
3.2	ROLAND BARTHES E A FOTOGRAFIA SOB O OLHAR DO ESPECTADOR.....	22
3.2.1	Operator, Spectator e Spectrum	23
3.2.2	Punctum e Studium no retrato	25
3.3	A OBRA DE DAVID BAILEY: ESTÉTICA DO CONTRASTE	26
3.3.1	Os três perigos do estilo	28
3.3.2	Ao mesmo tempo insignificante	29
3.3.3	Preto e branco minimalista: delimitando a obra de bailey	31
4	METODOLOGIA, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO	34
4.1	DESCRIÇÃO DO MÉTODO DE ANÁLISE	34
4.2	CORPUS EMPÍRICO.....	36
4.3	ANÁLISE DOS CORPUS.....	37
	RETRATO 01 – MICK JAGGER	38
	RETRATO 02 – JOHN LENNON AND PAUL MCCARTNEY.....	40
	RETRATO 03 – CECIL BEATON AND RUDOLF NUREYEV	42
	RETRATO 04 – ANDY WARHOL	44
	RETRATO 05– JEAN SHRIMPTON	46

RETRATO 06 – MICHAEL CAINE.....	48
RETRATO 07 – MAN RAY.....	50
RETRATO 08 – JANE BIRKIN.....	52
RETRATO 09 – SHARON TATE E ROMAN POLANSKI.....	54
RETRATO 10 – JACK NICHOLSON.....	56
RETRATO 11 – DAVID BAILEY.....	58
5 RESULTADOS DA ANÁLISE.....	60
5.1 DISSECANDO O STUDIUM.....	60
5.2 PUNCTUM: O ELEMENTO ALÉM DO OPERATOR.....	66
5.3 PUNCTUM NO RETRATO DE DAVID BAILEY.....	68
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	74
ANEXO 1.....	77

1 INTRODUÇÃO

A fotografia sempre fez parte da minha vida. Seja pelo fascínio que me causava na infância, curiosidade na adolescência e, já na universidade, compreensão do seu poder como forma de expressão. Foi na universidade que tive contato com as primeiras leituras técnicas e teóricas, a primeira câmera SLR¹, as primeiras imagens com profundidade de campo e em preto-e-branco e o primeiro filme ampliado. Hoje, como fotógrafo de revistas e eventos sociais, posso afirmar que vivo de retratos. Logo, nada mais natural que encerrar este ciclo aprofundando meus conhecimentos acerca desta arte, a qual me arrebatou na juventude e hoje define minha existência.

O objeto de estudo deste trabalho são alguns trabalhos de David Bailey, fotógrafo inglês notório por revolucionar as revistas de moda na década de 1960 e reconhecido por seus retratos icônicos de celebridades. Seu estilo particular de retratar foi determinante na escolha deste objeto de pesquisa. Chama a atenção seu desapego à questão da técnica, pois, conforme veremos ao longo do desenvolvimento, Bailey constrói sua estética com poucos recursos técnicos e agilidade de execução, longe do habitual em estúdios e próximo ao improvisado necessário a um fotógrafo de eventos. Essa excentricidade nos leva ao principal objetivo deste trabalho: identificar até que ponto há influência da técnica na força de seus retratos. Para responder esta questão com propriedade, temos como objetivos específicos desta pesquisa: (1) Contextualizar a carreira de Bailey, buscando entender as principais influências na construção de seu olhar; (2) a partir de um referencial teórico, definir quais pontos devem ser observados na análise de um retrato; (3) analisar os retratos de Bailey e identificar as características técnicas presentes em sua obra; (4) identificar se a intencionalidade na construção estética de Bailey é relevante na força dos retratos, ou se o processo técnico é meramente acessório no processo criativo do fotógrafo.

A fim de responder estas questões, foi realizada uma pesquisa bibliográfica a respeito da biografia do autor, sua história de vida e carreira como fotógrafo, seguido de uma contextualização histórica e prática sobre retrato fotográfico. O próximo passo foi

¹ Câmeras SLR, do inglês Single Lens Reflex, são câmeras que utilizam um sistema de espelhos que permitem ao fotógrafo enxergar exatamente a mesma imagem que será capturada pelo filme. Fonte: <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/geoopt/slr.html>

recapitular as teorias de Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1980), com o intuito de desenvolver uma metodologia adequada a responder as questões do trabalho.

Finalmente, foram analisados nove retratos de David Bailey referentes à primeira fase do fotógrafo, um referente à sua retomada dentro deste estilo e um autorretrato. Todos estes retratos estão contidos na coletânea de *Look* (2010), de Jackie Higgins. Para tal, foi utilizado o método de análise da imagem proposto por Javier Marzal Felici (2004) coordenador do grupo de investigação audiovisual ITACA-UJI, da Universitat Jaume I da Espanha, livremente adaptado para os objetivos deste trabalho. Por último, foi feita uma segunda análise das 11 imagens aplicando os conceitos propostos por Barthes em *A Câmara Clara*.

O segundo capítulo deste trabalho é uma retrospectiva biográfica da conturbada vida de David Bailey, pontuando os momentos mais relevantes em sua carreira e que de alguma forma podem ter influenciado na construção de seu olhar fotográfico. Há muito pouco referencial acadêmico sobre a biografia de David Bailey, ao mesmo tempo em que há material em abundância na mídia. Portanto, a produção deste capítulo baseou-se em relatos de autores como Jackie Higgins (2010), jornalistas como Samuel Munston (2010), Jeff Dawson (2013), artigos da revista *Vogue*, *PDN Gallery* e jornais como o *Daily Record* e *The Independent*. Além de relatos do próprio Bailey, que nos ajudarão a entender como suas influências retornam em seus retratos, e quais são mais relevantes neste processo.

O terceiro capítulo tratará de contextualizar o retrato, sua história e conceitos teóricos que o cercam. Definir o conceito de obra fotográfica e os fatores que determinam o estilo de um fotógrafo. Também retomaremos as teorias do francês Roland Barthes (1980), principal norteador desta análise, confrontando-o com autores como François Soulages (2005), Annateresa Fabris (1991), André Rouillé (2009) e Etienne Samain (2005), a fim de compreender até onde é possível utilizar as teorias empíricas de *Punctum* e *Studium* de Barthes, sem comprometer o valor acadêmico deste trabalho?

Por último, analisaremos o *Studium* e o *Punctum* das onze imagens que compõem o corpus desta pesquisa para, na sequência, pontuar as recorrências dos aspectos técnicos que se apresentam no estilo de David Bailey. Para tanto, aplicar-se-á uma adaptação do modelo proposto por Felici (2004). Visto que esta metodologia de análise diz respeito

aos elementos técnicos que compõem a imagem, ou seja, o *Studium* barthesiano, daremos sequência à análise em um trecho dedicado exclusivamente ao Punctum, cruzado com nossas reflexões a respeito do Studium e, finalmente, respondendo ao principal questionamento deste trabalho: qual o grau de influência da técnica na relevância das imagens de David Bailey?

2 DAVID BAILEY, ENTRE O FOTÓGRAFO E O MITO

Notório por revolucionar o mundo da fotografia de moda nos anos 60, Sir David Royston Bailey tornou-se uma lenda viva ao fotografar inúmeras celebridades com seu estilo inconfundível de retratos em preto e branco de alto contraste. Há 50 anos no topo da profissão, Bailey continua fotografando em seu estúdio em Londres, onde também produz pinturas, esculturas e vídeos.

2.1 DO WEST END À CINGAPURA

Bailey nasceu em 02 de Janeiro de 1938, em Leytonstone, subúrbio londrino. Segundo Munston (2010), aos três anos, durante a Segunda Grande Guerra, teve a casa destruída por um bombardeio, o que obrigou sua família a mudar-se para a residência de sua tia no bairro operário de East Ham, localizado na região conhecida como East End.

Filho de trabalhadores – seu pai era alfaiate e sua mãe operária – teve uma infância difícil. Segundo Bailey (GANDEE, 2000) crescendo no East End, você poderia se tornar um boxeador, um ladrão de carros ou, talvez, um músico. Fotógrafo definitivamente não era uma opção. East End é a denominação dada aos bairros localizados a leste da muralha medieval de Londres. Essencialmente habitado por imigrantes e operários, ainda hoje é uma das regiões mais pobres e violentas da capital inglesa.

Além de todos os problemas inerentes a um jovem de origem humilde, Bailey sofre de dislexia, distúrbio e origem neurológica, caracterizado pela dificuldade com a fluência correta na leitura e por dificuldade de decodificação e soletração², tendo detectado a doença apenas na vida adulta. Devido à dislexia nunca conseguiu ter um desempenho satisfatório na vida escolar, exceto em educação artística, onde sempre se destacou. Aos 13 anos, ganhou um concurso por um desenho do personagem Bambi.

² Fonte: Associação Brasileira de Dislexia. Mais informações: www.dislexia.org.br

Aos 15 anos, abandonou a escola, começou a trabalhar como assistente de alfaiate e auto-educou-se, exatamente como fizera seu ídolo, o trompetista Chet Baker (DAWSON, 2013).

Mesmo com todas as dificuldades, Bailey continuava sonhando ser um artista. Hoje, além da fotografia, também desenha e esculpe (MUSTON, 2010).

2.2 O AUTO-DIDATA BAILEY

Em 1956, Bailey recém-alistado na Real Força Aérea (RAF), foi enviado à então colônia britânica de Singapura³ para cumprir o serviço militar obrigatório. Adquiriu a segunda câmera, uma Rolleiflex⁴, clicando suas primeiras fotografias significativas. No entanto, Bailey não queria ser um fotógrafo militar pois tinha medo de ser morto em combate. Também não havia recebido treinamento apropriado para pilotar aviões, nem poderia tocar trompete como seu ídolo, Baker (VALOIS, 2012). Restava-lhe passar seus dias desenhando personagens da Disney e lendo revistas como a Time e a Life, onde teve seu primeiro contato com o trabalho de outros fotógrafos como Cartier-Bresson (GANDEE, 2000; HEAF, 2012).

Ao término do serviço obrigatório, retorna a Londres em agosto de 1958. Convicto de sua paixão pela fotografia, Bailey começa a enviar cartas a diversos fotógrafos publicitários em busca de uma vaga como assistente. Consegue um emprego com David Olin, então fotógrafo da Queen Magazine, publicação focada na alta sociedade inglesa da época (GANDEE, 2000). Bailey (2012) diz que nessa época era mais um mensageiro que um assistente e, após seis meses sem aprender nada, consegue uma vaga de segundo assistente do fotógrafo John French, aclamado por seu trabalho em revistas de moda como Vogue e Harper's. Nessa época, o tipo de fotografia que Bailey gostaria de clicar era mais foto jornalística do que moda ou retratos. No entanto, lá ele foi encorajado a experimentar o uso da luz, utilizando sua irmã Thelma ou seus velhos amigos de East Ham como modelos (HEAF, 2012).

³ Singapura ou Cingapura é uma cidade-estado localizada na Malásia. Até 1963, ano de sua independência, era considerada território britânico (U.S. Library of Congress).

⁴ Sua primeira câmera foi uma Brownie que pertencia a seus pais (VALOIS, 2012).

Em entrevista a Jonathan Heaf, Bailey descreve:

Também aprendi muito pouco nessa época. Mas ele estava fotografando para a Vogue e Harper's e outras revistas de prestígio com clientes e modelos, gays, héteros, operários, gente elegante... Era um ambiente que me ensinou mais sobre como interagir com pessoas do que o tipo de fotografia que eu queria produzir (GQ-Magazine, Out. 2012, p. 03).

Ainda segundo Heaf (2012), nesses primeiros trabalhos não só é possível notar a preferência de Bailey pela fotografia de estúdio, mas também seu interesse em capturar a emoção do fotografado. Para isso, ao invés de despender horas e horas compondo a fotografia perfeita, Bailey era rápido e, com o tempo, essa rapidez tornou-se a essência do que faz suas imagens tão fortes e emotivas.

Em 1960, então com 22 anos, deixa o estúdio de John French e passa a trabalhar para jornais como o Daily Express e a revista Women's Own, onde suas fotos começam a se destacar. No mesmo ano Bailey casaria com a primeira de suas quatro esposas, a datilógrafa Rosemary Bramble (DAILY RECORD, 2012). Foi ela que o apresentou a John Parsons, diretor de arte da revista Vogue (VOGUEPEDIA, 2012).

Em fevereiro é chamado para trabalhos pequenos como freelancer pela revista britânica. Encantados com seu talento tentam contratá-lo pela primeira vez. Curiosamente, recusa a proposta para trabalho em tempo integral. Bailey (2012) explica porquê: "Recusei por não ter ideia do que a Vogue representava. Tudo que eu sabia era sobre dinheiro, e eles pagavam menos do que eu já estava ganhando".

Mas em 1960 os tempos começavam a mudar e um novo mercado emergia - o adolescente. Percebendo a necessidade de renovação, John Parsons não desiste de convencê-lo a assumir o cargo até que, em julho de 1960, Bailey deixa a Women's Own e assume como fotógrafo da Vogue (HEAF, 2012).

Se alguém lhe oferece a chance de tirar fotos de garotas bonitas em vestidos durante todo o dia, apenas algumas vezes você pode dizer não. Mas eu sempre soube por que estava lá para a Vogue e as revistas de moda - era para vender vestidos. E eu nunca quis ser um fotógrafo de moda. Sempre fui mais interessado nas pessoas. (BAILEY e HEAF, 2012).

2.3 SWINGING SIXTIES: SEXO DROGAS E *ROCK & ROLL*

Os anos 1960 ficaram marcados como anos de revolução, transgressão e quebra de tabus, principalmente os relacionados ao preconceito racial e sexual. A partir da segunda metade da década, jovens revoltam-se com o conservadorismo e as regras impostas pela sociedade da época, adotando comportamentos rebeldes e contrários as normas vigentes. Essa rebeldia teve origem em Londres, então centro cultural do planeta, refletindo-se na moda, música, artes plásticas e cênicas do mundo todo. *Rock & Roll*, roupas ousadas e uma certa tolerância quanto ao uso de drogas, são alguns dos elementos que permeiam esse movimento de contracultura que ficaria conhecido como *Swinging Sixties*.

2.3.1 Jean Shrimpton

Em seu primeiro trabalho como fotógrafo da *Vogue*, um ensaio nupcial, Bailey exigiu que a modelo fosse a então desconhecida Jean Shrimpton. O primeiro contato entre os dois havia acontecido meses antes, enquanto Jean modelava para seu amigo Bryan Duffy em uma sessão para a marca de cereais Kellogg's. Fascinado com sua beleza, passou a chamá-la para todos seus trabalhos. A relação profissional não tardou a virar um caso de amor. Durante os quatro anos seguintes o casal viveria uma história de sucesso que alçaria ambos ao status de celebridade da moda (HUTCHINGS, 2012).

Em janeiro de 1962, Bailey é escalado para fotografar um ensaio da série *Young Ideas* em Nova Iorque, sob o olhar atento da editora de moda da revista *Lady Clare Rendlesham*, conhecida por seu estilo clássico e conservador. Para tanto, novamente Bailey exige a presença de Jean. Devido ao baixo orçamento, viajaram sem assistente, cabeleireiro ou maquiador, e foram instruídos a fotografar com roupas de classe média inglesa usando a paisagem da cidade como pano de fundo. Em vez disso Bailey e Jean Shrimpton foram para as ruas fotografar em locais improváveis, usando poses realísticas e com um ursinho de pelúcia sempre em cena. Munido apenas de uma câmera de mão 35mm que lhe permitiu fotografar em um estilo rápido e informal, Bailey aproximou-se

do cinema conhecido como *Nouvelle Vague* francês, onde a câmera na mão trazia dinamismo e realismo a cena (HIGGINS, 2010). Mesmo fugindo completamente do padrão estético de Lady Clare e da Vogue, *Young Ideas Goes West* foi um sucesso estrondoso, alcançando ambos ao status de celebridade⁵ (BASYE, 2011).

Em 1963, divorcia-se de Rosemary e assume de vez sua relação com Jean. Porém, um ano depois, cansada das sucessivas traições de Bailey, Jean termina o relacionamento e decreta o fim de uma dupla responsável por centenas das imagens mais icônicas da década (HUTCHINGS, 2012).

2.3.2 Swinging London

O sucesso de *Young Ideas Gone West* consolida a meteórica carreira de Bailey. Ao lado de Terrence Donovan e Brian Duffy, formavam o “trio terrível”, apelido dado pelo jornal Sunday Times, de fotógrafos-celebridade do universo social londrino. Bailey tornara-se quase tão famoso quanto os famosos que fotografava. Em 1965 publica seu primeiro livro, *David Bailey's Box of Pin-ups*. No mesmo ano casa-se com a atriz francesa Catherine Deneuve, a qual conheceu pelo diretor Roman Polanski, tendo Mick Jaegger como padrinho. Mick e David haviam se tornado amigos à época do relacionamento do roqueiro com a irmã de Jean Shrimpton (VOGUE, 1999). Em 1966 a revista Time publica uma matéria de capa denominada *London: The Swinging City*. Estava criado o termo que identificaria a revolução nos costumes e efervescência cultural de Londres na segunda metade dos anos 60 (CONEKIN, 2013).

Bailey, no entanto, era o mais proeminente da tríade dada sua habilidade de se relacionar com pessoas. Além de Mick Jaegger, Jean Shrimpton e Catherine Deneuve, David adicionou a seu currículo retratos de bandas como The Beatles, The Who, The Rolling Stones, de atrizes como Mia Farrow, Geraldine Chaplin, e de personalidades como a designer de moda Mary Quant, o artista Andy Warhol, os gangsteres Reggie e Ronnie Kray e as modelos Twiggy e Penelope Tree, esta última sua amante durante o casamento com Catherine Deneuve (GANDEE, 2000).

⁵ A história deu origem ao filme *We'll Take Manhattan* (2012), escrito e dirigido por John Mckay e estrelado por Aneurin Barnard e Karen Gillian nos papéis de Bailey e Shrimpton, respectivamente.

Em 1966 dirigiu seu primeiro comercial para a marca de chocolates Cadbury, que teve a veiculação proibida pelas autoridades por ser sexy demais. Em dezembro do mesmo ano é lançado o icônico filme *Blow Up*, do diretor Michelangelo Antonioni. A história gira em torno de um fotógrafo que testemunha um crime. O personagem principal foi livremente baseado em Bailey (VOGUE, 1999).

As vidas profissional e pessoal de Bailey parecem se confundir durante o período do Swinging London. Muitas vezes as pessoas pareciam mais interessadas nas suas histórias do que em seu trabalho, o qual fala por si mesmo e é considerado atemporal (GANDEE, 2000). Ao final da década de 1960, o menino disléxico de origem humilde havia conquistado um salário de £ 100.000,00 e dirigia um Rolls Royce de dois tons, algo impensável para um jovem de East End. (DAWSON, 2013).

2.4 O MULTITALENTOSO BAILEY: DE 1970 ATÉ OS DIAS ATUAIS

A partir da década de 1970 Bailey passa a intercalar trabalhos de vídeo e fotografia. Em 1971, lança seu primeiro documentário *Beaton by Bailey*, sobre o fotógrafo inglês Cecil Beaton, consagrado por seus trabalhos para as revistas Vogue e Vanity Fair na década de 1920. No ano seguinte fotografa sua última capa para a Vogue, com a modelo Karol Graham. Ao todo Bailey assinou 18 capas e inúmeros editoriais para a revista. Seu segundo documentário, *Bailey on Visconti*, vai ao ar no mesmo ano. Em 1972, fotografa o roqueiro Alice Cooper seminua para a Vogue, apenas com uma cobra enrolada no pescoço. Ainda em 1972, separa-se de Catherine Deneuve. Em 1973, a BBC veicula o documentário Warhol⁶, que inicialmente havia sido banido por conter linguagem obscena e travestismo. O vídeo alcançou a marca de 14 milhões de espectadores (LANDES, 2011). Em 1975 casa-se pela terceira vez com a modelo Marie Helvin, divorciando-se da mesma dez anos depois. Fotografa-a em uma série de nus, os quais viriam a ser publicados no livro *Trouble and Strife*, em 1980 (VOGUE, 1999).

⁶ *Warhol* é um olhar sobre o trabalho do artista como *filmmaker* e a famosa *Factory*, estúdio que teve um importante papel em sua vida e obra.

Em 1984 publica o livro *Nudes 1981-1984* e em 1986, já separado de Marie Helvin, Bailey conhece a modelo Catherine Dyer, sua quarta esposa e com quem é casado até hoje. No ano de 1995 publica o livro *The Lady is a Tramp: Portraits of Catherine (Dyer) Bailey*. Dois anos depois publica *David Bailey's Rock & Roll Heroes*, coletânea de retratos de astros do *rock* dos anos 1960, bem como astros contemporâneos como Seal, os irmãos Liam e Noel Gallagher da banda Oasis e Sting (VOGUE, 1999).

Em 1999, lança *David Bailey: Birth of the Cool, Archive One 1957-1969*. O livro conta a história de sua vida e obra durante os doze anos entre o início de sua carreira e o final dos anos 60. O livro traz algumas de suas mais icônicas fotografias, fotos do East End, além de imagens mais sombrias que revelam um lado desconhecido do fotógrafo.

Em 2001, é ordenado Comandante da Ordem do Império Britânico pela rainha Elizabeth II, título de nobreza concedido a civis e militares que bem representam o império em tempos de guerra ou paz⁷. Em 2005, após mais de quarenta anos de carreira, lança três livros: *Locations, Bailey's Democracy e Parade*.

Em 2010, viaja ao Afeganistão para fotografar as tropas britânicas, resultando no livro *Help for Heroes* e em uma exposição na galeria Pangolin em Londres, contendo imagens de crânios e flores mortas.

No passado, Bailey disse ter sido inspirado na obra de Picasso (GANDEE, 2000). Segundo ele:

A primeira metade do século foi de Picasso. A segunda da fotografia. Hoje em dia qualquer um é considerado um artista, de Madonna a alguém que consiga segurar um pincel, mas foi Picasso que deu início a coisa toda e me fez querer sair e fotografar (BAILEY, 2000).

Raramente a fotografia é mais encenada e elaborada que na moda e David Bailey foi o primeiro fotógrafo a quebrar esse paradigma, introduzindo um certo realismo e melhorando essa ilusão (HIGGINS, 2010). Mas apesar de seu sucesso estar frequentemente atrelado a revolução causada no mundo da moda, Bailey é essencialmente um fotógrafo de pessoas, um retratista. Em seu livro *David Bailey's Box of Pin-Ups (1965)*, Bailey desenvolve um estilo de retratar radicalmente diferente do seu portfólio de moda. Das trinta e sete imagens do livro, trinta foram feitos contra um fundo

⁷ <https://www.gov.uk/honours/types-of-honours-and-awards>

infinito branco, esvaziando o ambiente de contexto e isolando completamente o modelo (HIGGINS, 2010). Essa técnica tornou-se sua assinatura pessoal e seu estilo continua o mesmo: preto e branco, minimalista, muito gráfico e com altos contrastes entre os tons claros e escuros (GANDEE, 2000).

Nos próximos capítulos buscaremos entender o retrato na carreira de David Bailey e como sua personalidade, técnicas fotográficas e de direção influenciam no *punctum* de suas imagens.

3 O LUGAR DO RETRATO NA FOTOGRAFIA DE DAVID BAILEY

David Bailey fez do retrato sua mais importante forma de expressão. É no retrato que Bailey constrói seu estilo e é através dele que o fotógrafo cria suas mais notórias imagens. Em seus 50 anos de carreira, por mais que tenha produzido obras nas mais diversas áreas da fotografia e vídeo, Bailey nunca deixou de retratar celebridades com seu estilo característico, criado na década de 1960 e ainda hoje instigante aos olhos do observador.

Neste capítulo analisaremos o conceito de retrato, sua origem, evolução e os conceitos teóricos que o cercam, traçando um paralelo com a obra do fotógrafo e demonstrando que, mesmo que instintivamente, Bailey compreendeu os elementos presentes na construção do bom retrato.

3.1 A ORIGEM DO RETRATO

Segundo André Rouillé (2009), o nascimento da fotografia coincide com uma crise da verdade dos meios de representação em vigor no século XIX (texto e desenho). Neste período, porém, a fotografia fica restrita a poucos privilegiados de classe abastada que podiam arcar com o custo de um artista fotógrafo como Nadar ou Le Gray (FABRIS, 1991). Foi Disdéri o precursor da popularização da fotografia através de seu *cartão de visita fotográfico*. Imprimindo oito imagens de tamanho reduzido por chapa (6x9cm), Disdéri “coloca ao alcance de muitos o que até então fora apanágio de poucos e confere a fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones” (FABRIS, 1991, p.17).

Inicia-se assim a massificação da fotografia, tornando-se um processo prevalentemente comercial sem abdicar de sua ambição de ser considerada uma arte (FABRIS, 1991). Desde essa democratização da imagem assiste-se a crescente busca da sociedade pela visibilidade. Primeiro com o retrato em miniatura pintado em diferentes suportes, com custo reduzido que deixou de ser um privilégio aristocrata, permitindo a

burguesia um meio para manifestar seu “culto ao indivíduo” (FREUND 1995 apud DA SILVA, 2008, p. 68).

Disdéri, ao contrário de seus colegas ligados à arte, considera que para tornar a fotografia popular era necessário reduzir drasticamente os custos de produção, principalmente dos retratos (ROUILLÉ, 2009). Diferente das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, Disdéri, segundo Fabris (1991) “fotografa o cliente de corpo inteiro e o cerca de artifícios teatrais que definem seu status, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia de auto-representação”. Disdéri não só elabora um processo técnico com seu cartão de visita, como cria um esquema estético, adaptando o retrato as condições sociais da época (ROUILLÉ, 2009).

O “efeito Disdéri” tornou acessível à burguesia do século XIX o que até então era privilégio exclusivo da aristocracia: o desejo de representação. Tal qual nos séculos anteriores, a solução encontrada foi a miniaturização do retrato, antes pictórico e agora fotográfico. Para Fabris

Por isto, mesmo que iconograficamente o retrato burguês lance mão das convenções do retrato aristocrático, as duas manifestações não se confundem em termos de destinação social. Enquanto este visava inscrever um indivíduo na continuidade das gerações, aquele se configura como o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito do seu fundador (FABRIS, 2004, p. 29).

A fórmula de sucesso logo foi copiada pelos ateliês fotográficos e as cenas começam a ser cada vez mais planejadas para criar imagens de opulência e dignidade (FABRIS, 1991). Walter Benjamin, segundo Fabris, considera o cartão de visita um fator de decadência nessa fase de industrialização, no sentido que os artifícios teatrais utilizados pelo fotógrafo criam “estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa” (FABRIS, 2004, p. 29).

Ao contrário dos demais retratistas que objetivavam a captura do rosto, Disdéri opta por fotografar o personagem de corpo inteiro, destacando a ambientação e o contexto cenográfico em detrimento do retratado (FABRIS, 2004). No entanto, por mais elaboradas que fossem essas cenas, a teatralização não conseguia disfarçar as diferenças sociais. “O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas pela pose demasiadamente

rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem” afirma Fabris (1991, p. 20-21).

Em *L’art de La photographie* (1862), Disdéri deixa claro os porquês de suas escolhas técnicas e estéticas:

O aspecto do retrato deverá despertar, antes de tudo e enquanto cena (...), ideias sérias e serenas; exprimirá a calma e a reflexão. Atitudes simples, uma luz de interior, distribuída em massas tranquilas, com amplos semi-tons, fundos severos, uma grande sobriedade de acessórios; a cabeça, sede do pensamento, saliente e luminosa; eis o modo adotado. Um outro modo seria inverossímil, inconveniente e não saberia levar a essa semelhança profunda e poderosa que buscamos (DISDÉRI, 1862 apud FABRIS, 2004, p. 36).

Disdéri busca o “conhecimento perfeito” do retratado e que a fotografia deve proporcionar. Objetiva não apenas poses naturais que retratem momentos meramente casuais, mas sim uma pose única e definitiva, capaz de exprimir o indivíduo em sua plenitude, obtendo-se assim “uma ideia completa da pessoa” (FABRIS, 2004).

Um século após Disdéri publicar *L’art de La photographie*, David Bailey, em seu livro de estréia *David Bailey’s: Box Of Pin Ups*, contraria todas as regras conferidas pelo francês, e cria um estilo minimalista, extremamente objetivo e tecnicamente simples. Bailey não se apega aos detalhes cênicos cheios de significado, bem pelo contrário. Seu objetivo não é encontrar o conhecimento perfeito através da encenação, mas pela espontaneidade do retratado.

3.2 ROLAND BARTHES E A FOTOGRAFIA SOB O OLHAR DO ESPECTADOR

Escrito em apenas quarenta e oito dias, *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia* viria a ser o último livro⁸ do semiótico francês Roland Barthes. Adotando uma postura pouco ortodoxa e nada acadêmica, Barthes costura suas teorias baseado na observação empírica e pessoal das fotografias analisadas. O livro é dividido em duas partes, sendo a

⁸ Roland Barthes morreu atropelado no dia 25/02/1980, pouco tempo depois do lançamento da primeira edição do livro (SAMAIN, 1998, p. 117).

primeira mais teórica e a segunda mais analítica e reflexiva, permeadas pela saudade evidente do autor por sua falecida mãe (SAMAIN, 2005).

Ao optar por um caminho menos convencional e empírico, Barthes esquece (propositalmente ou não) de conceitos elementares tanto no campo da semiologia como no da fotografia, apresentando-nos uma visão muito particular, descompromissada e confortadora sobre o universo da imagem, seus atores e conjecturas.

3.2.1 Operator, Spectator e Spectrum

Barthes aponta as três práticas fotográficas como sendo o fazer, o suportar e o olhar, representados respectivamente pelo *Operator*, *Spectator* e *Spectrum*. O *Operator* é o fotógrafo e o *Spectator* o espectador. Já o *Spectrum* não seria exatamente o objeto fotografado, mas sim aquilo que o objeto transparece (BARTHES, 1980). Para este autor, cabe ao *Spectator* dar sentido ao *Spectrum* (BARTHES, 1980) que, por sua vez, depende do ponto de vista determinado pelo *Operator* no momento da captura.

Soulauges concorda com essa tese e a complementa dizendo, em sua estética geral do “isto foi encenado”, que o retratado na verdade representa um personagem de si mesmo, impossibilitando que se capture seu eu verdadeiro (SOULAGES, 2004), apenas seu *Spectrum*. Ainda segundo Soulauges, “[...] o objeto fotografado pode menos ainda ser reproduzido em sua integralidade à medida que ele está sempre dependente do ponto de vista de um sujeito: dessa forma o “eu” do fotógrafo é posto em primeiro plano” (SOULAGES, 2004, p. 77). E complementa:

Dessa forma, a fotografia dos seres humanos não deve fazer crer que ela pode fotografar o ser a fotografar: ela sempre o perde, fotografando apenas uma aparência visual que depende do ponto de vista de um sujeito e de uma aparelhagem técnica (SOULAGES, 2004, p. 81).

Em *A Câmara Clara* (1980), Barthes parte da premissa que a fotografia é um atestado de que “isto existiu” e, segundo ele, “[...] toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1980, p. 98), com exceção do retrato. O “isto existiu” pode ser

aplicável ao que André Rouillé (2009) classifica como fotografia documento, mas é inválido no que tange ao retrato fotográfico pois, como visto anteriormente, o mesmo aproxima-se mais da encenação que propriamente da representação fiel da realidade. Sobre o retrato, Barthes diz

A foto-retrato é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir sua arte (BARTHES, 1980, p. 22-23).

Diferente do cinema onde há um antes e um depois, a fotografia é fragmento único e isolado onde não há passado nem futuro. Apenas presente. A fotografia, em sua essência, é esvaziada de sentido. Cabe ao espectador investi-la de sentido de acordo com sua subjetividade (SOULAGES, 2004). Para Barthes (1980, p. 43) “[...] uma vez que toda foto é contingente (e por isso mesmo, sem sentido), a fotografia só pode significar adotando uma máscara(...) É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos”. Essa “máscara” nada mais é que a convenção social da qual nos servimos para identificar os mitos (ou estereótipos) como, por exemplo, o típico rosto que representa um escravo ou um nazista (BARTHES, 1980). A máscara reduz a margem interpretativa no sentido que, ao unificar a referência, homogeneiza-se a subjetividade do *Spectator* e, justamente por isso, é largamente utilizado na publicidade.

Barthes, no entanto, deixa a cargo do *Spectator* e somente ele, a função de dar sentido ao retrato, ignorando os outros dois agentes do processo, *Operator* e *Spectrum*. Sobre isto, Rouillé coloca que

Um retrato ocorrerá sempre na conjunção de pelo menos duas séries de variações: a das infinitas expressões do rosto, a das múltiplas ações do operador (ponto de vista, enquadramento, escolha da objetiva, iluminação, momento do disparo, etc.). O retrato não é a representação, cópia ou simulacro de um rosto-coisa-modelo (...), mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução (ROUILLÉ, 2009, p. 73).

Para Rouillé (2009), Barthes cultua o referente e desconsidera o encontro entre o objeto e a fotografia, justamente o que ele descreve como processo fotográfico. “Em vez

de se ignorarem, como acredita Barthes, coisa e fotografia tornam-se variáveis de uma mesma equação” (ROUILLÉ, 2009, p. 72).

Nesse sentido, temos que o retrato não deve ser lido como uma representação fiel da realidade e sim como uma ficção, fruto de um exercício teatral entre os dois personagens, retratado e retratista, e subjetivamente interpretado pelo espectador, o qual carrega consigo todas as máscaras de sua vivência. O que se comprovará na prática mais à frente, ao analisar os retratos de David Bailey sob o olhar do *Spectator* Barthesiano e seus conceitos de *Punctum* e *Studium*.

3.2.2 Punctum e Studium no retrato

O *Punctum* e o *Studium* de Barthes (1980) seriam as duas forças que se somam para formar a dualidade que norteia o interesse pela fotografia. O *Studium* é a característica técnica, social e cultural em que se insere a imagem. É a parcela do *Operator* na foto. Já o *Punctum* seria o lado subjetivo da foto, aquele que “fere” o *Spectator*, independente da sua própria vontade, bem como da do *Operator* e do *Spectrum*, sendo diferente para cada pessoa e essencialmente fruto do acaso.

O *Studium* é compreensível e reproduzível. Podemos olhar uma foto e reconhecer ali o estilo, os desejos e a qualidade técnica do fotógrafo, como um código a ser lido. Além disso, segundo Barthes o *Spectator* também investe seu próprio *Studium* (seus mitos e significados) de acordo com sua educação.

O *Studium* é uma espécie de educação (saber e delicadeza) que me permite encontrar o *Operator*, viver os pontos de vista que criam e animam suas práticas, mas, de certo modo vivê-los inversamente, segundo o meu querer de *Spectator*. É um pouco como se eu tivesse de ler na fotografia os mitos do fotógrafo, confraternizando com eles, mas sem acreditar neles (BARTHES, 1980, p. 36).

Barthes vê no *Punctum* aquilo que não podemos controlar. Um detalhe que passa despercebido ao fotógrafo, mas de alguma forma adentra nosso íntimo e nos fere sem sabermos exatamente por quê. Esse pormenor não necessariamente envolve beleza,

bom gosto ou intenção. É pura casualidade. Logo, se o detalhe não nos fere, é porque foi propositalmente colocado na composição pelo fotógrafo e, portanto, é *Studium* (BARTHES, 1980). Segundo Barthes “(...) o *Punctum*: quer esteja cercado ou não, é um suplemento; é aquilo que eu acrescento à foto e que, no entanto, já lá está” (BARTHES, 1980, p. 65).

Ao construir sua análise sob a ótica desses dois conceitos, Barthes diz: “No fundo, a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa” (Barthes, 1980, p. 47). Essa subversão ocorre quando o *Punctum* trespassa o *Studium*, ou seja, quando o subjetivo nos toca mais que o objetivo. Para Barthes, a não ocorrência do *Punctum* torna a fotografia *unária*, contemplativa sem ser pensativa. Para esclarecer o conceito de unária, Barthes usa o exemplo da foto pornográfica em contraste com a foto sensual. A primeira se apresenta homogênea e óbvia. Não há reflexão na foto pornográfica afinal. A sensual, no entanto, mostra sem mostrar, despertando a imaginação do espectador. A foto sensual tem *Punctum* por nos levar além da imagem; a pornográfica não tem e por isto é unária (Barthes, 1980).

3.3 A OBRA DE DAVID BAILEY: ESTÉTICA DO CONTRASTE

Os retratos de David Bailey provocam uma reflexão sobre o conceito de obra fotográfica e suas implicações na construção estética de seu trabalho.

A obra fotográfica nos apresenta um mundo. Um mundo vivido, que é diferente para cada pessoa, e um mundo criado pelo fotógrafo que é único dentro de sua visão particular do real compartilhado. Vislumbrar uma obra fotográfica nos dá indicações de como é o mundo vivido pelo fotógrafo, suas loucuras e devaneios (SOULAGES, 2005). François Soulages usa o caso de Diane Arbus para exemplificar essa diferença entre o mundo vivido e o mundo do fotógrafo. Segundo ela, “[...] um fotógrafo sempre fotografa a si mesmo quando fotografa os outros” e, continua, “[...] as fotos de Arbus a designam para nós” (SOULAGES, 2005, p. 208), assim como as de David Bailey também o fazem.

Dessa forma, podemos dizer que, ao retratar, o fotógrafo constrói uma visão particular do retratado, seu próprio mundo e, ao mesmo tempo, desconstrói a autoimagem do mesmo, surpreendendo tanto ele quanto o espectador.

Não se pode dizer que se viu realmente alguma coisa enquanto não a fotografamos. A foto põe em evidência uma multiplicidade de detalhes que teriam passado despercebidos (ZOLA 1936, apud SOULAGES, 2005, p. 36).

Soulages diz que “[...] a fotografia nos ensina a ver o mundo” (SOULAGES, 2005, p. 215). A afirmação de Émile Zola nos remete ao *Punctum* de Barthes (1980) e também ao princípio básico da fotografia: o congelamento da imagem. A imobilidade nos permite perceber detalhes que não notaríamos naturalmente e, por consequência, encontrar pormenores que nos tocam das mais variadas maneiras. Essa imobilidade transforma o normal em anormal, torna relevante o irrelevante e nos faz questionar o inquestionável. Dessa forma, a obra fotográfica transforma o ordinário em extraordinário ao apresentar o mundo pessoal do fotógrafo ao mundo exterior, impessoal e universal. Esse mundo, é claro, só pode ser constituído ao encontrarmos elementos em comum nas obras de um fotógrafo, seu estilo.

O estilo é elemento determinante na constituição da obra fotográfica, pois é ele que determinará o conjunto. Tanto Bailey quanto Arbus, por exemplo, foram fotógrafos de moda antes de constituírem suas obras como retratistas. Fotografavam seus modelos em poses que descrevessem sua personalidade, dentro da visão dos respectivos fotógrafos e, além disso, ambos ganharam notoriedade por suas fotos em preto e branco, mesmo em uma época em que o filme colorido já era difundido. As escolhas estilísticas se dão no campo da técnica, ou seja, enquadramento, iluminação, suporte de captação etc. O estilo se constrói no campo do *Stadium*, e sua aplicação ou não é que determina o que faz parte da obra e o que não faz. A escolha do estilo determina como será construído o mundo que o fotógrafo apresentará ao público.

3.3.1 Os três perigos do estilo

Soulages (2005) identifica três perigos no estilo: a vanguarda, a cópia e o plágio de si mesmo. O primeiro perigo se caracteriza pelo fotógrafo estar à frente do seu tempo, tornando-o um incompreendido perante os olhos dos conservadores. Soulages afirma: “O estilo impede o receptor voltado para o passado de reconhecer a força de uma foto ou de uma obra fotográfica. Essa afirmação é verdadeira para todas as artes” (SOULAGES, 2005, p. 222). O segundo perigo consiste na cópia do estilo de outro fotógrafo, o que é recorrente dentro da obra de David Bailey não por ele ter copiado e sim por ser alvo de cópias. A facilidade em se reproduzir procedimentos técnicos pode perigosamente colocar o fotógrafo em um lugar comum, visto que suas fotos acabam por misturar-se com as do plagiador, de certa forma reduzindo sua relevância. Finalmente, o terceiro perigo é o plágio de si mesmo. O sucesso da obra pode levar o fotógrafo a se prender àquela fórmula comprovadamente funcional, levando-o a um processo de auto-repetição arriscado. Para evitar esse risco, Bailey, tal qual Robert Frank (SOULAGES, 2005), encontrou no vídeo a ruptura e a motivação para continuar transpondo seus limites. François Soulages diz: “Esse é o paradoxo do estilo: quando existe, pode induzir a uma repetição, e quando não existe, a obra é imperfeita” (SOULAGES, 2005, p. 222).

Soulages acredita que os fotógrafos deveriam parar de olhar para outros fotógrafos e se confrontar mais com outros tipos de obra de arte. Fazendo isso, entenderiam que se o enquadramento é importante a composição é mais ainda (SOULAGES, 2005). “Não foram os fotógrafos que me ensinaram a composição. Foram os pintores e os músicos. Meus mestres são Brueghel e João Sebastião Bach” (RONIS, 1985 apud SOULAGES, 2005, p. 223). A essa comparação com a música e a pintura podemos somar também a literatura e o cinema. Para o fotógrafo, a foto não se constitui no momento do clique, mas sim em algum momento de sua vida onde a referência o atingiu, foi maturada no seu subconsciente e, de alguma forma, inspirou-lhe mesmo sem saber. Soulages (2005) lembra que a comparação com a música em especial remete ao problema da composição tal qual o desta arte tão distinta. E conclui,

A composição na fotografia é tríplice: em primeiro lugar, na tomada, depois por ocasião do trabalho com o negativo e finalmente na transformação em obra. (...)

O problema da composição diz respeito, na verdade, não tanto a uma foto particular mas quanto à obra inteira de um fotógrafo. Passamos da questão da técnica (copiar procedimento de estilo) ao problema da estética; então, a fotografia pode gerar uma obra de arte (SOULAGES, 2005, p. 223).

Assim como Willy Ronis, Bailey também busca inspiração fora da fotografia e considera Picasso como sua referência primária, seguido pelo cinema de Goddard e a *Nouvelle Vague* francesa. Em entrevista para Andrew Graham-Dixon (TELEGRAPH, 2011) diz: “Minha primeira influência obviamente foi Picasso. Eu acho que tinha entre 17 e 18 anos quando vi aquela coisa. Aprendi que uma roda não precisa ser redonda, poderia ser qualquer coisa. Foi minha primeira lição de arte”. A segunda lição viria ao ver uma série de Eugène Delacroix na revista *Look*. Bailey havia compreendido que não existiam regras para a produção artística, mas sim a necessidade de materializar sua visão, independente do suporte ou técnica empregada (DIXON, 2011).

3.3.2 Ao mesmo tempo insignificante

A obra fotográfica de Diane Arbus, bem como a de Gerald Moulin, segundo Soulages (2005) apresentam em comum dois fatores: uma estética do “ao mesmo tempo” e uma estética do “insignificante”, sendo seus trabalhos o produto da articulação entre essas duas estéticas.

Segundo Soulages,

A particularidade do estilo fotográfico é que ele não é puro trabalho formal, mas trabalho de uma forma e de uma imagem, de um material (o negativo, depois a foto, depois seu contexto) explorado fotograficamente e de um referente visado fotograficamente, do mundo fotográfico e do mundo externo ou interno (SOULAGES, 2005, p. 223).

Ou seja, para compreendermos melhor uma obra fotográfica, precisamos entender todos os seus aspectos, desde seu referente, passando pelo passado representado e pelo presente da obra, a particularidade da foto e, por fim, a universalidade de sua abordagem. A estética do “ao mesmo tempo” refere-se à essência

da fotografia: toda foto é foto de alguma coisa (SOULAGES, 2005), tema central da busca de Barthes em *A Câmara Clara* (1980). Soulages acredita que é preciso privilegiar o “de”, ou seja, a relação existente entre a foto e seu referente. Com Soulages (2005) acreditamos que não se deve desconsiderar que toda fotografia é intencional, não se deve pensá-la como simples documento de comprovação que “isto foi” (BARTHES, 1980). Este último é um dos principais elementos da fotografia e a estética jamais deve se sobrepor à intenção. Logo, segundo Soulages (2005), tratar a fotografia como simples método de registro é não compreender que ela não restitui o objeto fotografado, e sim representa uma metamorfose entre o objeto, fotógrafo e a foto em si.

Logo, a fotografia expressa essa relação entre fotógrafo e fotografado, o que fica claro nas fotos de Bailey onde nitidamente percebemos sua personalidade transgressora sobreposta à personalidade do retratado e também na estética do produto final, como buscaremos mostrar no próximo capítulo.

Se a estética do “ao mesmo tempo” se assemelha ao *Studium* de Barthes e paralelamente diverge do “isto foi”, a estética do insignificante nos remete diretamente ao *Punctum*. Como visto anteriormente, a fotografia tem o poder de capturar aquilo que não veríamos normalmente. Seu caráter estático confere à fotografia um poder de análise único pois, de certa forma, temos todo o tempo do mundo para analisarmos aquele instante congelado. Dessa forma, detalhes como as duas freiras de Koen Wessing⁹ (BARTHES, 1980, p. 31) talvez não fossem nem percebidas pelo observador *in loco* visto que, talvez este estivesse preocupado demais com os guerrilheiros armados em primeiro plano. Soulages (2005, p. 226) diz: “Há sempre alguma coisa que parece insignificante e que é posta em prática no momento da tomada da imagem, ou diante do negativo, ou diante da foto pronta”. Cabe ao fotógrafo perceber o insignificante e capturá-lo, trazendo ao mundo o que estava ali o tempo todo e não percebíamos, seja por desinteresse ou falta de atenção. Para Barthes, esse detalhe é o *Punctum* que transforma a foto unária em foto pensativa.

⁹ Koen Wessing, Nicaragua (1979). A foto em questão foi tirada em plena Revolução Sandinista. Na cena aparecem três soldados armados patrulhando as ruas destruídas pelos combates, enquanto duas freiras caminham em segundo plano.

3.3.3 Preto e branco minimalista: delimitando a obra de bailey

Para compreendermos a obra de David Bailey, é necessário, em primeiro lugar, delimitar o campo de estudo, já que este fotógrafo atuou em diversos segmentos. Como visto anteriormente, uma obra é composta de elementos análogos tanto estética, como conceitualmente. Nesse sentido, podemos dizer que Bailey tem várias obras, desde o campo da moda com a Vogue, até seus retratos eróticos dos anos 1980 e 1990, passando pelos retratos de grandes personalidades da década de 1960, os quais serão o objeto central de estudo neste trabalho.

Nestes retratos, Bailey desenvolveu um estilo até então único de fotografar seus modelos. Colocando-os contra um fundo infinito branco, Bailey isolava seus modelos perante a lente, atraindo a atenção do espectador diretamente para o objeto fotografado, sem distrações, ao contrário de Disdéri, o qual criava seus retratos empregando planos abertos, recheados de elementos cênicos em cenários suntuosos e figurinos extravagantes. Não havia nada a ser observado a não ser o próprio fotografado. Não bastasse a falta de referencial externo, Bailey vai além e opta por planos bem fechados, fazendo crescer a face do retratado e destacando tanto seus defeitos quanto suas qualidades.

Esse formato agressivo colocava os retratados em uma posição tão vulnerável que é difícil compreender porque personalidades como John Lennon, Jane Birkin, Andy Warhol, Cecil Beaton e o casal Roman Polanski e Sharon Tate, não só deixavam-se fotografar como desejavam serem fotografados por Bailey.

Nos próximos capítulos, veremos que, ao optar por retratar músicos, modelos, atores e atrizes de primeira grandeza, David Bailey consegue ir além, desconstruindo a imagem pública e impessoal do que já era extraordinário aos olhos do público e apresentando ao mundo sua própria versão daqueles que fotografa. Bailey utiliza do mesmo recurso visual que Diane Arbus ao retratar seus modelos em preto e branco, mesmo já existindo o filme colorido. Sobre o uso preferencial do preto-e-branco, disse Cartier-Bresson (*apud* SOULAGES, 2005, p. 216): “Quanto à emoção, eu a encontro no preto-e-branco: ele transpõe, é uma aberração, não é ‘normal’”. Sebastião Salgado assim se expressa sobre o mesmo assunto:

“Nada no mundo é em branco e preto. Mas o fato de eu transformar toda essa gama de cores em gamas de cinza me permitiam fazer uma abstração total da cor e me concentrar no ponto de interesse que eu tenho na fotografia. A partir desse momento, eu comecei a ver as coisas realmente em branco e preto” (SALGADO, 2013).

De fato, o preto e branco como forma de representação é tão fiel quanto uma pintura expressionista. A ausência de cor ao mesmo tempo que direciona o espectador para o ponto de interesse, o força a um momento de reflexão acerca da imagem, a imprimir um esforço de observação maior que o faria caso a fotografia fosse colorida. Fotografar em preto e branco também exige um poder de abstração maior por parte do fotógrafo. Tanto o filme quanto o sensor digital reduzem as cores, luzes e sombras à nuances de cinza, o que pode gerar tons iguais para cores diferentes ao se registrar uma imagem em preto e branco (PRÄKEL, 2009).

Em entrevista para o site PDN Gallery, ao ser questionado sobre como criou sua perspectiva particular e radicalmente diferente de fotógrafos como Avedon, Penn e Horst, Bailey diz:

Eu acho que minha referência vem do cinema. Fui muito influenciado por Hollywood e pela Nouvelle Vague francesa. Godard tem muita influência sobre a maneira com que eu fotografava na época pois eu amava o estilo de momento instantâneo. Eu nunca fui muito influenciado por Penn ou Avedon, mais por William Klein. Gostava do que ele fazia nas ruas. Mas fui para o estúdio e tentei simplificar as coisas. Eu também prefiro um fundo branco infinito e só a pessoa, porque é a fotografia mais difícil de se executar. Cartier-Bresson é um grande fotógrafo, mas se você tiver um monte de pessoas sentadas é bem mais fácil do que apenas alguém contra um fundo branco. Mas as pessoas para quem você costuma trabalhar tendem a serem literais, são basicamente escritores, e entendem uma imagem de Cartier-Bresson mais do que entendem alguém em pé contra um fundo branco. E se você não tomar cuidado isso pode se transformar em uma foto de passaporte. Ainda assim, eu tento simplificar as coisas tendo apenas um fundo branco e nenhuma distração. Eu não me importo com composição ou coisas do tipo. Quero apenas que a emoção da pessoa transpareça na fotografia. Extrair algo daquela pessoa. Mesmo que tenha que forçar isso sendo rude. Na verdade uma vez eu bati literalmente em alguém, um famoso diretor indiano. Seu rosto era como um cinzel, e ele não iria fazer nada. Então eu bati nele (BAILEY, 2000).

O estilo de Bailey tornou-se único e inconfundível ao utilizar filtros, gerando imagens de altos contrastes entre o preto e o branco, onde o preto é muito preto e o branco é muito branco. Além disso, o uso de uma câmera de médio formato e de planos bem fechados confere volume e traz dramaticidade a seus retratos. Outro recurso até

então pouco usual em trabalhos de estúdio, e que Bailey aproveita de modo muito eficiente, era o jogo entre luz e sombra. Até então as imagens de estúdio buscavam ser perfeitamente iluminadas, a fim de eliminar quaisquer resquícios de sombra nos retratados. Por fim, o fotógrafo lança mão de sua simpatia (e por vezes antipatia) para conquistar o modelo e fazê-lo despir-se (alguns literalmente) do personagem.

4 METODOLOGIA, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

Nos capítulos anteriores, buscamos apresentar um pouco do fotógrafo David Bailey, da história do retrato e das teorias que o cercam. Também procuramos entender como se constitui uma obra fotográfica, destacando a hipótese de Soulages (2005) de que ela passa pelo encontro do denominador comum entre os trabalhos de um fotógrafo, o estilo, seja no campo da técnica (*Studium*) ou do sentido (*Punctum*).

Em seus mais de 50 anos de carreira, Bailey transitou por diversas áreas da fotografia, desde o retrato e o nu artístico, passando pela moda e chegando a trabalhos documentais como no Afeganistão em 2002. Logo, não seria errado dizer que Bailey possui mais de uma obra e, portanto, para fins de análise precisamos restringir este vasto universo a uma série específica. Optamos por concentrar nossa análise na sua construção de maior sucesso: o estilo de retratos de celebridades criado nos anos 1960 e sinônimo da era transgressora conhecida como *Swing Sixties*. Cabe lembrar que este estilo não se limita à década de 1960, sendo ainda utilizado por Bailey quando lhe é solicitado.

Tanto a eleição da amostra quanto a análise utilizarão como suporte teórico os conceitos barthesianos de *Punctum* e *Studium*.

4.1 DESCRIÇÃO DO MÉTODO DE ANÁLISE

Pepe Baeza (2003) considera fundamental que, ao analisar uma imagem, tenhamos o máximo de informações acerca do fotógrafo, sua finalidade, o contexto no qual ela se insere e o canal de distribuição da mesma. Portanto, é determinante que analisemos cada aspecto da imagem separadamente. Para tal, usaremos uma adaptação do método proposto por Felici (2004), o qual divide a análise em quatro partes: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo, descartando os itens que não nos cabem nem influenciam no objetivo final desta pesquisa.

A análise *contextual* diz respeito aos aspectos gerais da imagem sendo eles: a) título: nome do modelo retratado, ano e cidade onde foi produzida a imagem; b) origem da imagem: fonte de onde foi extraída a fotografia. Ex.: livro, internet, revista; c) gênero: categoria fotográfica na qual se enquadra a imagem, o que no nosso caso é irrelevante pois todas dizem respeito a mesma categoria; d) uso de PB ou de cor: outra categoria irrelevante visto que o extrato selecionado é composto apenas de imagens em preto e branco; e) outras informações: qualquer dado relevante que possa ser obtido na fonte da imagem analisada, desde aspectos técnicos, como lentes utilizadas, até informações a respeito do modelo ou contexto do retrato.

Já a análise *morfológica* tratará dos itens que constroem a imagem. Levaremos em conta os seguintes aspectos: a) descrição da imagem: análise simples do que está sendo representado; b) escala: a proporção do retratado dentro do enquadramento da foto; c) nitidez: diz respeito a profundidade de campo, ou seja, se a imagem inteira está em foco ou apenas aquilo que se deseja destacar; d) iluminação: como e que tipo de iluminação foi utilizada na imagem. Luz natural, artificial, dura ou suave. Além da direção e projeção das sombras nos modelos fotografados; e) contraste: trata do balanço entre o claro e o escuro na imagem e como o fotógrafo utilizou esse recurso.

A análise *compositiva* diz respeito aos itens que formam a estrutura da imagem e sua composição. São eles: a) proporção: forma como a figura humana está representada na composição. Diz respeito a relação das medidas do retratado em relação ao espaço físico em que está situado. Também indica o formato fotográfico utilizado na imagem; b) regra dos terços: uma das regras de composição mais utilizadas em fotografia, segundo a qual o centro geométrico da imagem não deve coincidir com a posição do objeto fotografado e sim com seus terços. Para definir essa posição, divide-se a imagem em três partes na horizontal e três partes na vertical, utilizando-se linhas imaginárias. A intersecção dessas linhas denota os quatro pontos de interesse da imagem e, segundo a regra, a imagem adquire mais força quando posicionamos o objeto fotografado nessas regiões; c) pose: considera se o retratado está posando de maneira espontânea ou consciente.

Por fim, a análise *interpretativa* trata do ponto de vista do fotógrafo em relação ao fotografado: a) ponto de vista físico: posicionamento da câmera em relação ao retratado, se frontal, lateral, reta ou angulada? Na altura dos olhos, em *plongée* ou em *contre-*

plongée? b) atitude dos personagens: análise subjetiva sobre os trejeitos do retratado e como expressões corporais ou faciais revelam sentimentos como alegria, tristeza, raiva ou compaixão; c) olhar dos personagens: observar se o retratado está olhando para a câmera ou com o olhar fixo em algum outro ponto.

4.2 CORPUS EMPÍRICO

Para o *corpus* da pesquisa, foram selecionados 11 retratos produzidos por David Bailey ao longo de sua carreira. Destes, 09 retratos compreendem o período entre 1964 e 1969, a primeira fase da carreira de Bailey, 01 refere-se à retomada do estilo na década de 1980 e o último, um autorretrato produzido no ano de 2001. Todos fazem parte da coletânea *Look*, organizado por Jackie Higgins, lançado em 2010 pela editora britânica Phaidon. Estas imagens participam de dois livros lançados ao longo da carreira do fotógrafo, *David Bailey's Box of Pinups* e *Goodbye Baby & Amen*, os quais estarão devidamente identificados nas respectivas imagens, além de alguns retratos produzidos a pedido do retratado. Parece-nos que isso não compromete a qualidade da amostragem visto que o objetivo desta pesquisa estará devidamente coberto pela abrangência do período temporal estudado, além da variedade de poses e composições.

Para constituir a amostragem, foi levada em conta a presença de alguns fatores técnicos que julgamos determinantes e muito recorrentes em seu estilo: fotografia produzida em estúdio, em preto-e-branco, fundo infinito branco, relevância do fotografado, olhar destacado na imagem, até dois modelos por imagem e se há existência ou não de objetos cênicos compondo com a figura humana. A partir de um olhar flutuante sobre a coletânea *Look*, elegemos a seguinte amostragem para análise:

Retrato 01: Mick Jagger, 1964.

Retrato 02: John Lennon e Paul McCartney, 1965.

Retrato 03: Cecil Beaton e Rudolf Nureyev, 1965.

Retrato 04: Andy Warhol, 1965.

Retrato 05: Jean Shrimpton, 1965.

Retrato 06: Michael Caine, 1965.

Retrato 07: Man Ray, 1968.

Retrato 08: Jane Birkin, 1969.

Retrato 09: Sharon Tate e Roman Polanski, 1969.

Retrato 10: Jack Nicholson, 1984.

Retrato 11: David Bailey, 2001.

4.3 ANÁLISE DOS CORPUS

A análise do *corpus* nos traz um dado interessante: não há produção entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1980. Ao longo da década de 1970, Bailey dedicou-se a outros projetos pessoais, tanto em fotografia como em vídeo. No campo do retrato, produziu uma série de estudos sobre o erotismo e a nudez, culminando no livro *David Bailey's Trouble and Strife*, de 1980. Também produziu uma série de fotos documentando seu bairro natal, West Ham, apresentadas no livro *London NW1* de 1982.

RETRATO 01 – MICK JAGGER



Figura 1 – “Mick Jagger”, Londres, Inglaterra, 1964. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Mick Jagger, Londres, Inglaterra, 1964
ORIGEM DA IMAGEM	Box of Pin-Ups, 1965
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Fez parte do primeiro livro de David Bailey, Box of Pin-Ups. Originou a técnica de iluminação característica do estilo de David Bailey

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem exhibe o músico Mick Jagger trajando um casaco de peles e segurando o capuz de modo a quase escondê-lo por trás do mesmo.
ESCALA	Mick Jagger está enquadrado em primeiro plano, do peito até a testa, recortando o topo da cabeça e do capuz.
NITIDEZ	A imagem é nítida no primeiro plano, tendo o rosto de Mick Jagger, suas mãos e o capuz do casaco completamente em foco. A medida que nos aproximamos dos ombros, há uma perda de foco próximo aos ombros
ILUMINAÇÃO	Há uma luz incidindo de cima e levemente deslocada para a direita da câmera. A proximidade com a face do fotografado, gera uma grande área de superexposição no lado esquerdo do rosto e sombras duras tendendo a diagonal inferior direita do mesmo. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há muito contraste na imagem, evidenciado pelas sombras duras formadas abaixo do nariz e da boca do retratado. Também percebe-se o contraste no casaco que assume um tom de preto muito fechado enquanto há certas partes do rosto extremamente brancas.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	O encontro das linhas dos terços na parte superior da imagem dá-se acima do lábio superior de Mick Jagger e no ponto médio dos pelos de ambos os lados. Na parte inferior, a linha dos terços horizontal trespassa o dedo indicador da mão direita de Mick, cruzando-se com as linhas verticais no casaco.
POSE	Jagger segura o casaco com ambas as mãos, o que evidencia a direção de Bailey na cena. Aparentemente não há preocupação com os fios que recobrem seu rosto.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada de frente para o retratado, na altura do queixo.
ATITUDE	O olhar frio de Mick Jagger encarando o espectador, aliado a posição de suas mãos e o casaco de pele, evidenciam certo glamour típico dos retratos de modelos femininas, criando essa aura de androgenia no retrato. O <i>Punctum</i> encontra-se nos pelos que emolduram o olho direito de Jagger.
OLHAR	Mick Jagger olha diretamente para a lente da câmera.

RETRATO 02 – JOHN LENNON AND PAUL MCCARTNEY

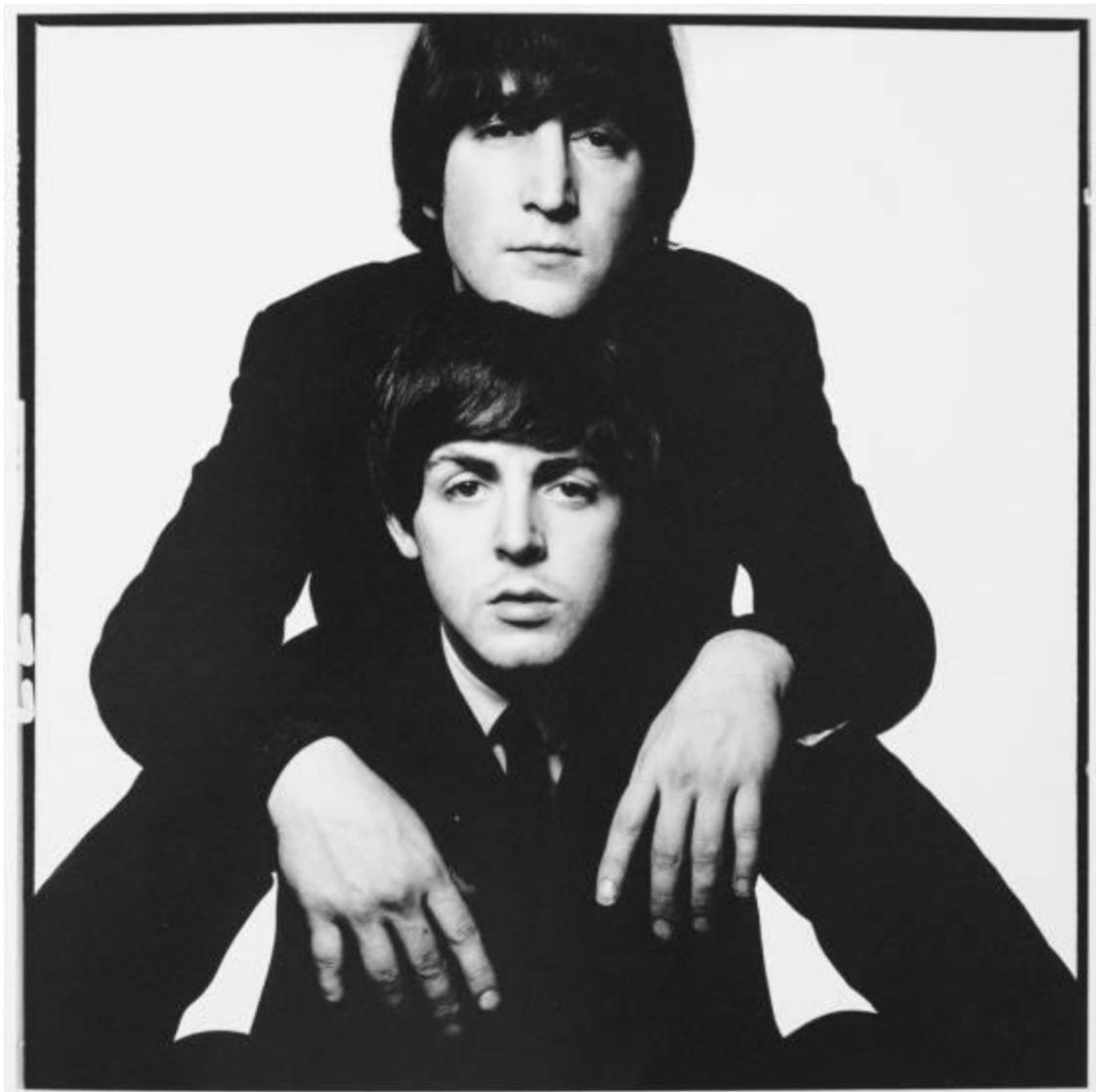


Figura 2 - "John Lennon and Paul McCartney", Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	John Lennon and Paul McCartney, Londres, Inglaterra, 1965
ORIGEM DA IMAGEM	Box of Pin-Ups, 1965
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Fez parte do primeiro livro de David Bailey, Box of Pin-Ups.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	Paul McCartney está sentado em posição de yoga, enquanto John Lennon, em pé e atrás dele, apoia o queixo sobre sua cabeça. Os antebraços de Lennon descansam sobre os ombros de McCartney, deixando suas mãos visíveis. Ambos vestem ternos pretos característicos da banda The Beatles.
ESCALA	Paul McCartney está enquadrado em primeiro plano, enquanto John Lennon, mesmo com o corpo atrás, tem sua cabeça no mesmo plano de McCartney. A imagem enquadra desde a cintura de McCartney até a testa de Lennon, o qual tem o topo da cabeça cortado pelo enquadramento
NITIDEZ	A imagem é nítida em todos os planos, inclusive no tronco de Lennon que encontra-se em mais atrás em relação ao resto.
ILUMINAÇÃO	Luz frontal direta, posicionada acima e levemente à esquerda da câmera. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há muito contraste na imagem. Os ternos escuros contrastam com o fundo branco e a luz dura incidindo diretamente no rosto e mãos dos retratados.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	A linha dos terços horizontal superior corta a cabeça de McCartney na altura da franja. A horizontal inferior passa por sua gravata. As linhas verticais esquerda e direita enquadram perfeitamente as cabeças dos retratados. O nariz de McCartney é o ponto central da foto.
POSE	Ambos olham fixamente para a câmera. John Lennon repousa sobre os ombros de Paul McCartney que está sentado. O olhar fixo e a composição denotam a direção de Bailey.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada de frente para os retratados, na altura do nariz de Paul McCartney.
ATITUDE	Ao encarar a lente, Lennon demonstra indiferença e serenidade, enquanto McCartney parece um pouco preocupado. A posição, típica de um casal, denota um clima fraternal e de muita cumplicidade entre os dois. O <i>Punctum</i> encontra-se nas unhas da mão esquerda de Lennon.
OLHAR	John Lennon e Paul McCartney olham diretamente para a lente.

RETRATO 03 – CECIL BEATON AND RUDOLF NUREYEV



Figura 3 – “Cecil Beaton and Rudolf Nureyev”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Cecil Beaton and Rudolf Nureyev, Londres, Inglaterra, 1965
ORIGEM DA IMAGEM	Box of Pin-Ups, 1965
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Fez parte do primeiro livro de David Bailey, Box of Pin-Ups.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	Rudolf Nureyev está sentado enquanto Cecil Beaton, em pé e atrás dele, apoia as mãos em seu ombro. Ambos vestem chapéus de modelos diferentes.
ESCALA	Nureyev está sentado em primeiro plano enquanto Beaton vem logo atrás. Ambas as cabeças posicionam-se na mesma linha. A foto enquadra desde o tronco de Nureyev até o topo do chapéu de Beaton, o qual é levemente cortado na foto.
NITIDEZ	A imagem é nítida em todos os planos, inclusive ombro de Beaton, parte visível de seu tronco e que está atrás em relação a Nureyev.
ILUMINAÇÃO	Luz frontal, acima e levemente à direita da câmera, evidenciado pela projeção da sombra no pescoço de Nureyev e no lado direito do rosto de Beaton. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Nesta foto Bailey reduziu o contraste em relação as outras fotos. É possível notar detalhes no roupão de Nureyev, além de marcas de expressão e cicatrizes antes escondidas pela luz excessivamente forte no rosto dos personagens
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	O encontro das linhas dos terços na parte superior se dá na mão direita de Beaton, apoiada no ombro de Nureyev e no canto direito da boca deste, demonstrando um certo deslocamento da composição para o lado direito da fotografia. O terço inferior é irrelevante neste caso.
POSE	Rudolf Nureyev está sentado enquanto Cecil Beaton apoia as palmas das mãos em seus ombros, mas seus dedos não o tocam. Como se ainda estivessem em movimento, levando a crer que essa pose aconteceu por acaso. As cabeças encontram-se quase no mesmo plano, pois a de Beaton projeta-se para frente enquanto a de Nureyev projeta-se para trás. A composição denuncia a direção consciente de Bailey.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada de frente para os retratados, na altura da gola direita de Nureyev
ATITUDE	Tanto Beaton quanto Nureyev encaram a câmera de uma maneira sofisticada e muito semelhante. A diferença de idade entre eles e as expressões parecidas, aliadas a aproximação do mais velho pelas costas do mais novo, denotam confiança e, de certa forma, um ar paternal à relação criada no fotograma. Nesta cena, as pontas dos dedos que não tocam os ombros apontam o <i>Punctum</i> .
OLHAR	Cecil Beaton e Rudolf Nureyev olham diretamente para a câmera.

RETRATO 04 – ANDY WARHOL



Figura 4 - “Andy Warhol”, Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Andy Warhol, Londres, Inglaterra, 1965
ORIGEM DA IMAGEM	Independente
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Bailey e Warhol eram muito próximos. O primeiro documentário dirigido pelo fotógrafo teve como tema A Fábrica, nome do estúdio de Warhol em Nova Iorque.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem exhibe o artista Andy Warhol vestindo um paletó preto e camisa branca. Seu corpo se projeta em direção a câmera e sua boca está semiaberta.
ESCALA	Andy Warhol está enquadrado em primeiro plano, do peito até a o cabelo. Sua cabeça está toda em quadro.
NITIDEZ	A imagem é nítida no primeiro plano, tendo o rosto e ombros de Warhol completamente em foco. Há uma visível perda de foco à partir do queixo do artista, até a base da imagem.
ILUMINAÇÃO	Há uma luz incidindo de cima em diagonal, em um ângulo aproximado de 45º em relação a câmera. Grande área de superexposição no lado esquerdo do rosto. Há sombras duras projetadas no lado direito do rosto. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há muito contraste na imagem, principalmente entre a área escura do casaco e o fundo branco. Além disso, o casaco assume um tom de preto muito fechado, eliminando as texturas e evidenciando o contraste. Há balanço no rosto onde é possível notar os detalhes da pele e do cabelo.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	O encontro das linhas dos terços na parte superior da imagem acontece no ponto mais externo de ambos os olhos. A ponta do nariz de Warhol denota o centro da imagem.
POSE	Andy Warhol projeta-se em direção a câmera com os braços rentes ao corpo e a boca entreaberta. A figura controversa de Warhol parece se sobrepõe a direção de Bailey.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada em plongée, na altura do nariz.
ATITUDE	Warhol cria sua própria paródia do retrato característico de modelos do sexo feminino. O olhar fixo de Warhol, a boca entreaberta e a projeção do corpo para frente, supõem que o artista está posando como elas, porém exagerando o movimento de uma maneira cômica. Não há <i>Punctum</i> nesta cena.
OLHAR	Andy Warhol olha diretamente para a lente da câmera.

RETRATO 05- JEAN SHRIMPTON



Figura 5 - "Jean Shrimpton", Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Jean Shrimpton, Londres, Inglaterra, 1965
ORIGEM DA IMAGEM	Box of Pin-Ups, 1965
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Bailey e Shrimpton eram amantes à época da tomada desta imagem.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem apresenta a modelo Jean Shrimpton, aparentemente seminua, tronco direcionado para a esquerda da fotografia e rosto para a direita.
ESCALA	Shrimpton está em primeiro plano e o enquadramento inicia-se acima da linha das axilas, terminando logo acima de seu cabelo. A cabeça está completamente enquadrada. As pontas do cabelo estão em segundo plano.
NITIDEZ	A imagem é nítida no primeiro plano, tendo o rosto e tronco de Shrimpton completamente em foco. Há perda de nitidez apenas nas pontas do cabelo da modelo que está em movimento, sendo borrado devido a velocidade do obturador.
ILUMINAÇÃO	Há uma luz incidindo de cima, na mesma linha da câmera. Grande área de superexposição no tronco, e na porção direita do rosto de Shrimpton e sombras marcadas no pescoço, evidenciam a proximidade da luz ao corpo da modelo. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Não há muito contraste na imagem. A maior parte da está superexposta, sendo o cabelo, olhos e boca são os pontos de maior percepção de detalhes, evidenciando que Bailey optou por efetuar a medição através destes pontos, mais escuros, os quais ficariam pretos em uma medição balanceada.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	A linha dos terços superior encontra-se com a linha dos terços à direita da imagem sobre o olho esquerdo da modelo. A modelo está deslocada.
POSE	O corpo de Jean Shrimpton está levemente virado para o lado esquerdo da foto, enquanto o rosto está completamente virado para a direita. O olhar de Shrimpton está direcionado para cima, evidenciando a direção de Bailey sobre a modelo.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada transversalmente a modelo, em <i>contra-plongée</i> .
ATITUDE	Há uma proposta clara de endeusamento da modelo, evidenciado pela posição da câmera em <i>contra-plongée</i> , o olhar de Shrimpton direcionado a um ponto distante, seu cabelo esvoaçante e a pele extremamente alva, mitificam a modelo tal qual uma deusa grega. Nesta imagem o <i>punctum</i> está nos olhos de Shrimpton.
OLHAR	Jean Shrimpton olha para um ponto distante a direita da câmera.

RETRATO 06 – MICHAEL CAINE



Figura 6 - "Michael Caine", Londres, Inglaterra, 1965. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Michael Caine, Londres, Inglaterra, 1965
ORIGEM DA IMAGEM	Box of Pin-Ups, 1965
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Este retrato foi feito dois meses depois do lançamento de Arquivo Confidencial, filme que imortalizou Caine como o espião Harry Palmer.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem apresenta o ator Michael Caine com o tronco e rosto perpendiculares a câmera. Há um cigarro apagado pendendo de sua boca. O ator veste um terno preto, camisa branca e gravata preta, além de um óculos de armação grossa.
ESCALA	Caine está em primeiro plano. O enquadramento inicia-se abaixo do peito do ator e termina logo acima de sua testa, cortando o topo da cabeça do mesmo.
NITIDEZ	A imagem é nítida no primeiro plano, tendo o rosto e tronco de Caine completamente em foco.
ILUMINAÇÃO	Há uma luz incidindo de cima em diagonal, à esquerda da câmera e em um ângulo aproximado de 60º em relação ao modelo. Há muita sombra no lado esquerdo do rosto do ator e nitidez no lado direito, evidenciando uma preocupação com a medição da exposição. Há sombras provocadas pela armação dos óculos, cigarro e nariz de Caine. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há bastante contraste na imagem, evidenciado pelo preto profundo do paletó, devido a subexposição proposital daquela parte da imagem. Há nitidez nos detalhes do rosto de Caine e em seu ombro direito, sugerindo o uso de um difusor no flash.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	Nesta imagem a linha superior horizontal dos terços passa abaixo do nariz de Caine e encontra a linha de terço esquerda na linha do maxilar. O centro geográfico da imagem localiza-se na ponta do queixo, abaixo do cigarro.
POSE	Caine encontra-se sentado de frente para a câmera. Sua cabeça está levemente inclinada para frente e o olhar fixo na lente, denunciando a direção de Bailey. Enquanto seu olhar penetrante encara a lente, um cigarro pende entre seus lábios.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada perpendicularmente a Caine, na altura do queixo do ator.
ATITUDE	É preciso esclarecer que nesta imagem, não temos Michael Caine e sim seu personagem Harry Palmer, o agente secreto londrino interpretado pelo ator no filme Arquivo Confidencial. Seu olhar transmite interesse pelo espectador. Os óculos representam a inteligência do personagem, que no filme mostra-se mais relevante que a força. Não há <i>Punctum</i> .
OLHAR	Michael Caine olha diretamente para a câmera.

RETRATO 07 – MAN RAY



Figura 7 - "Man Ray", Londres, Inglaterra, 1968. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Man Ray, Londres, Inglaterra, 1968
ORIGEM DA IMAGEM	Independente
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Bailey produziu esta imagem durante dois dias que passou com o artista surrealista em Londres.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem apresenta o corpo de Man Ray posicionado transversalmente a câmera e a cabeça na perpendicular. O artista veste um paletó preto, camisa branca, gravata de cetim, chapéu, óculos de armação grossa e uma bengala rente ao corpo.
ESCALA	Man Ray está em primeiro plano. O enquadramento horizontal começa na altura do peito e termina na aba do chapéu.
NITIDEZ	A imagem apresenta nitidez em todos os planos.
ILUMINAÇÃO	Há uma luz incidindo de cima e levemente à esquerda da câmera, sobre o rosto de Ray, evidenciada pelas sombras projetadas pela armação dos óculos e sobre o pescoço de Ray. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há pouco contraste na imagem, denotando certa preocupação com as texturas e detalhes do rosto, camisa e paletó.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	A linha dos terços superior cruza a linha à esquerda sobre o nariz de Man Ray e a direita sobre a bengala. O artista está deslocado em relação a câmera.
POSE	Man Ray encontra-se sentado transversalmente à câmera com a bengala apoiada em seu ombro e a cabeça levemente inclinada para frente e virada em direção à câmera, o que demonstra que houve direção aparente de Bailey.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada perpendicularmente a Man Ray, na altura do queixo do artista.
ATITUDE	Man Ray encara a câmera com rispidez. Sua boca cerrada, sobranceira arqueada e lábios apertados transmitem certo aborrecimento. A atitude em seu rosto, os óculos, chapéu e bengala denotam a idade avançada do fotografado, sabedoria e classe. A gravata, que na verdade é uma fita de cetim, é o punctum da cena.
OLHAR	Man Ray olha diretamente para a câmera.

RETRATO 08 – JANE BIRKIN



Figura 8 - "Jane Birkin", Londres, Inglaterra, 1969. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Jane Birkin, Londres, Inglaterra, 1969
ORIGEM DA IMAGEM	Goodbye Baby & Amen, 1969
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Jane Birkin foi a protagonista de uma controversa música chamada "Je t'aime... moi non plus". Lançada em 1969, foi proibida em diversos países devido a seu conteúdo erótico.
ANÁLISE MORFOLÓGICA	

DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem apresenta Jane Birkin vestindo apenas dois colares. A atriz encara a câmera com os cabelos esvoaçantes e os antebraços protegendo o peito e parte dos seios, como um lutador de boxe.
ESCALA	Birkin está em primeiro plano. O enquadramento inicia-se pouco acima do umbigo e termina dois dedos acima do cabelo.
NITIDEZ	A imagem apresenta nitidez em todos os planos.
ILUMINAÇÃO	Há uma luz incidindo de cima e levemente à esquerda da câmera, sobre o lado direito de Birkin. A luz estoura no ombro e rosto da atriz provocando um branco muito claro no ponto de incidência e um gradual retorno das texturas nos pontos mais externos. O lado direito não está iluminado e há muito pouco detalhe nessa parte da foto. Não há luz incidente no fundo da imagem.
CONTRASTE	Há muito contraste evidenciado pelo preto profundo na sombra e o branco muito claro do rosto da modelo.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	Os quatro pontos resultantes dos encontros das linhas dos terços, demarcam uma área preenchida pelos punhos de Birkin. A linha superior passa sobre sua boca e a inferior sobre o pingente do cordão menor.
POSE	Jane Birkin está posicionada frontalmente a câmera, seminua, em posição de combate e com os cabelos esvoaçantes. Estes fatores denotam que há direção consciente na cena.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada frontalmente a Jane Birkin, na altura do queixo de seus punhos.
ATITUDE	Birkin encara a câmera em uma atitude defensiva. Seus cabelos esvoaçantes transmitem movimento enquanto seu olhar e os punhos cerrados certo temor. A nudez revelada pelo jogo de luz e sombra denota que Birkin teme e esconde-se, ao mesmo tempo em que revela e seduz. O pingente em forma de chave é o punctum da cena.
OLHAR	Birkin olha diretamente para a câmera.

RETRATO 09 – SHARON TATE E ROMAN POLANSKI



Figura 9 - "Sharon Tate And Roman Polanski", Londres, Inglaterra, 1969. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Sharon Tate And Roman Polanski, Inglaterra, 1969
ORIGEM DA IMAGEM	Goodbye Baby & Amen, 1969
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Alguns meses após posar para esta foto, Sharon Tate foi brutalmente assassinada a facadas pelo grupo de Charles Mason. Estava grávida e a menos de um mês do parto.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	A imagem apresenta Roman Polanski e Sharon Tate abraçados. Ele de frente para a câmera, ela de lado. Ambos olham para a lente. Tate está inclinada e abraça o pescoço de Polanski enquanto ele abraça seu corpo a partir do ombro esquerdo. Ambos estão seminus.
ESCALA	Tate e Polanski estão em primeiro plano. O enquadramento começa na linha da cintura dos dois e termina próximo ao topo da cabeça de Polanski, cortando levemente o todo da mesma.
NITIDEZ	A imagem apresenta nitidez em todos os planos.
ILUMINAÇÃO	Luz frontal direta de um ponto acima e atrás da câmera. A luz está distante dos modelos e pode-se perceber isto pela falta de contraste, texturas evidentes e sombras suaves projetadas. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há pouco contraste na imagem, evidenciado pelos detalhes e texturas muito nítidos.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1, característica do formato 6x6 das câmeras de médio formato
REGRA DOS TERÇOS	Os quatro pontos resultantes dos encontros das linhas dos terços, emolduram o rosto de Sharon Tate. A linha superior coincide com a linha de seus olhos, enquanto a inferior trespassa a axila da modelo. Ambos estão deslocados para a direita da imagem.
POSE	Polanski e Tate estão seminus e se abraçam tenramente. Aparentam familiaridade com a pose, evidenciando que não houve uma direção tão significativa por parte do fotógrafo.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	A câmera está posicionada frontalmente ao casal, na altura do ombro direito de Tate.
ATITUDE	O casal encara a câmera com serenidade. Parecem confortáveis mesmo seminus diante da câmera, o que evidencia sua cumplicidade. Ela o abraça como se demandasse proteção, ele como se a protegesse. Neste caso, o mamilo de Tate é o punctum.
OLHAR	Ambos olham diretamente para a câmera.

RETRATO 10 – JACK NICHOLSON



Figura 10 - "Jack Nicholson", Londres, Inglaterra, 1984. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	Jack Nicholson, Inglaterra, 1984
ORIGEM DA IMAGEM	Independente
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P & B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Jack Nicholson e David Bailey são muito próximos. O ator é padrinho de Fenton, um dos filhos do fotógrafo.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	Jack Nicholson sorri de frente para a câmera. Veste um casaco sobre uma camisa xadrez.
ESCALA	O enquadramento é bem fechado e seu rosto preenche a foto toda. Começa no pescoço de Nicholson e termina pouco acima de sua cabeça.
NITIDEZ	A imagem apresenta nitidez em primeiro plano e desfoque gradual a partir da orelha de Nicholson.
ILUMINAÇÃO	Luz difusa posicionada de cima e lateralmente, em um ângulo aproximado de 75º em relação à câmera. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há muito contraste na imagem, evidenciado pelas sombras profundas no lado direito do rosto de Nicholson e os pontos de superexposição na testa do ator. Ao menos tempo há muitos detalhes e textura, o que denota o uso de um difusor no flash.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1,25, característico do formato 10x8 das câmeras de grande formato
REGRA DOS TERÇOS	A linha dos terços inferior coincide com o centro da boca de Nicholson. As linhas verticais cruzam os cantos da boca do ator, demarcando a área de maior interesse da foto.
POSE	Nicholson está sentado de frente para a câmera com a cabeça levemente projetada a frente. O plano fechado delimita a pose a expressão facial do ator, reconhecida especialidade do mesmo. A direção de Bailey é pouco evidente na foto, ficando a cargo do ator determinar como agir.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	Câmera posicionada frontalmente, na altura do nariz de Nicholson
ATITUDE	Nicholson gargalha em um momento de euforia. A imagem transmite muita alegria, o que é justamente seu Punctum.
OLHAR	Nicholson olha diretamente para a câmera.

RETRATO 11 – DAVID BAILEY

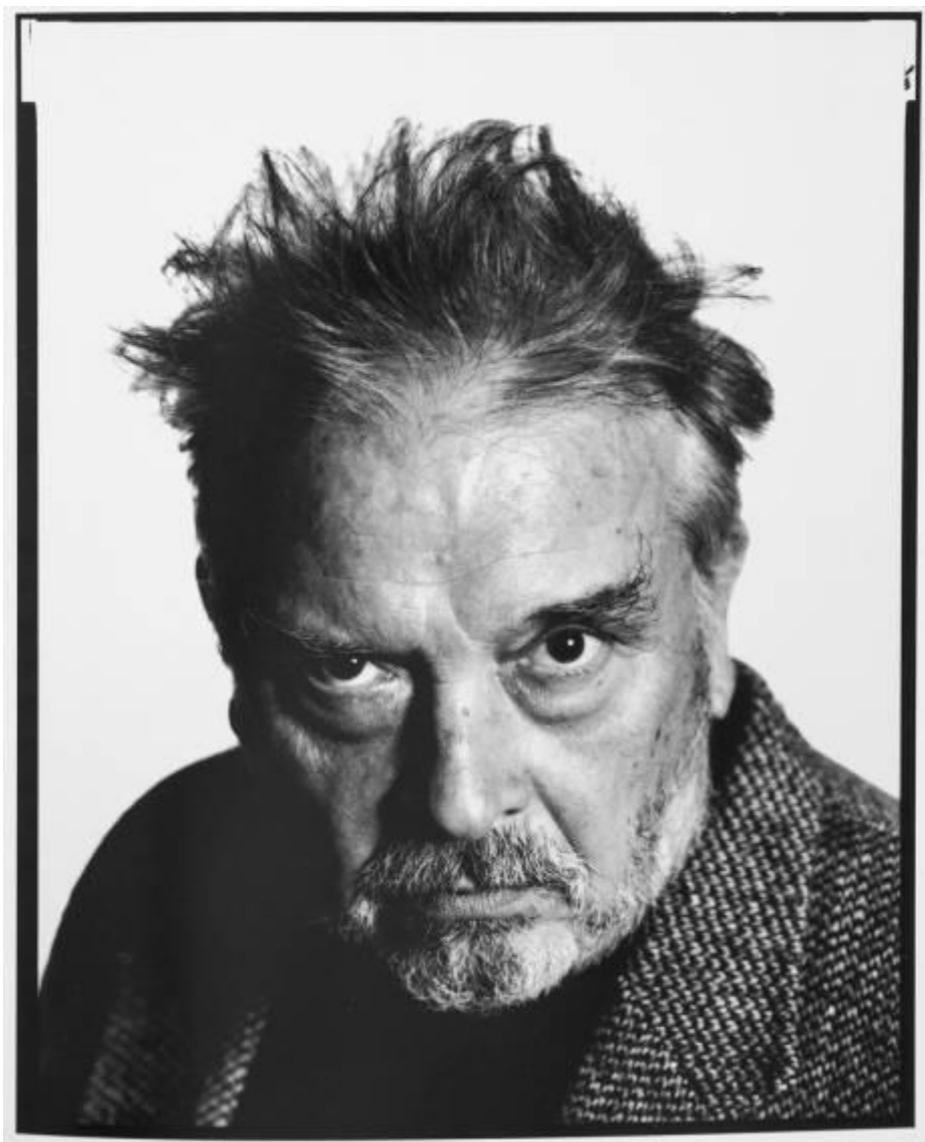


Figura 11 - "David Bailey", Londres, Inglaterra, 2001. Fonte: HIGGINS, 2010

ANÁLISE CONTEXTUAL	
TÍTULO	David Bailey, Inglaterra, 1984
ORIGEM DA IMAGEM	Independente
GÊNERO	Retrato
P & B / COR	P &B
OUTRAS INFORMAÇÕES	Bailey torna-se fotógrafo e fotografado.

ANÁLISE MORFOLÓGICA	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	Bailey encara a própria câmera. A cabeça está levemente inclinada para frente e o corpo direcionado para seu lado direito. Veste um casaco e blusa preta. Seu cabelo desgrenhado denota que não houve preocupação aparente com o visual.
ESCALA	Bailey está em primeiro plano. O enquadramento fechado, inicia-se no peito do fotógrafo e termina acima de sua cabeça.
NITIDEZ	A imagem apresenta nitidez em primeiro plano e desfoca rapidamente, o que evidencia o uso de uma grande abertura da lente.
ILUMINAÇÃO	Luz difusa posicionada de cima e lateralmente, em um ângulo aproximado de 45º em relação à câmera, equipada com um softbox. Outro ponto de luz ilumina a parede.
CONTRASTE	Há muito contraste na imagem, evidenciado pelas sombras profundas no lado direito do rosto e corpo de Bailey, e os pontos de superexposição na testa do fotógrafo. Ao mesmo tempo, há muitos detalhes e textura, o que denota o uso de um difusor no flash.
ANÁLISE COMPOSITIVA	
PROPORÇÃO	A proporção da imagem é 1:1,25, característico do formato 10x8 das câmeras de grande formato
REGRA DOS TERÇOS	A linha dos terços inferior coincide com o nariz do fotógrafo e a superior com a primeira faixa de cabelo. As linhas verticais demarcam com perfeição os dois pontos mais extremos de ambos os olhos. Em baixo, cruzam-se sobre maçãs do rosto.
POSE	Bailey está sentado e encara a câmera. Aqui ocorre um paradoxo, pois se há direção do fotógrafo, também há atitude por parte do fotografado, e vice-versa.
ANÁLISE INTERPRETATIVA	
PONTO DE VISTA FÍSICO	Câmera posicionada frontalmente, na altura do ponto médio entre as sobrancelhas de Bailey.
ATITUDE	O fotógrafo encara a câmera. Seu olhar penetrante e expressão séria, aliados ao desgrenhamento do cabelo e a posição do corpo, denotam um comportamento agressivo ao retrato. Aqui o punctum está no olhar de Bailey.
OLHAR	Bailey olha diretamente para a câmera.

5 RESULTADOS DA ANÁLISE

O cruzamento destas análises resultou em um quadro síntese que pode ser encontrado no Anexo 1 e também nos gráficos, os quais ilustrarão a análise que se segue, nos quais poderemos visualizar as recorrências de determinados aspectos técnicos do estilo de David Bailey e, na sequência, determinar quais fatores do *Studium* são relevantes ao *Punctum* na obra do fotógrafo.

5.1 DISSECANDO O STUDIUM

Tecnicamente, além do óbvio preto-e-branco, é possível afirmar que o uso de duas luzes se faz presente na maioria absoluta de seus retratos. O clareamento do segundo plano, além de isolar o motivo de outras referências que não ele mesmo, também aumenta significativamente o contraste em suas imagens. De acordo com o sistema de classificação por zonas de Ansel Adams, os tons de pele ao serem convertidos para preto-e-branco tendem a se posicionar na zona VI da escala de tons de cinza, enquanto o branco puro estaria na zona IX¹⁰, três pontos de exposição acima (PRÄKEL, 2009).

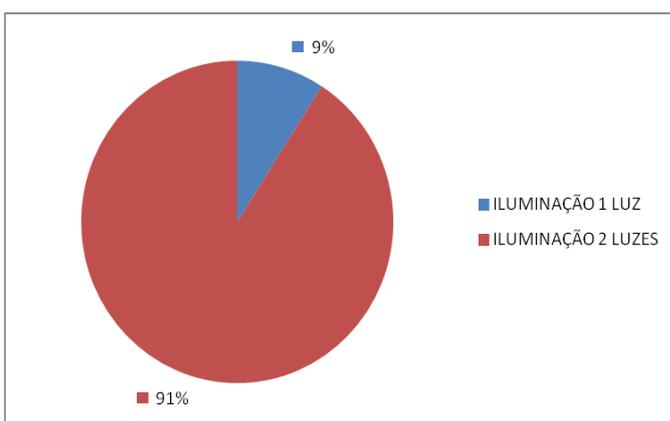


Gráfico 1 - Iluminação

¹⁰ O sistema de zonas foi originalmente introduzido por Ansel Adams na década de 1940. O refinado sistema de zonas, usa uma escala de 11 pontos para representar os tons de cinza, entre o preto profundo e o branco de puro, na impressão final (PRÄKEL, 2009. p. 76).

Dessa forma, Bailey determina o grau de contraste e a nitidez das texturas em seus retratos, apenas aproximando ou afastando a luz incidente do fotografado. Esta técnica de iluminação mostrou-se determinante em seu estilo, verificando-se no *corpus* apenas uma ocorrência em que David Bailey abriu mão da luz de fundo, o retrato de Jane Birkin (Figura 08). Cabe ressaltar que as peculiaridades deste retrato influenciam diretamente nesta opção consciente de supressão da luz de fundo. Birkin está seminua e este fator por si só acrescenta um elemento erótico a cena. Mais, Bailey posiciona o flash incidente lateralmente a atriz, o que normalmente o fotógrafo faz apenas com modelos masculinos. Este posicionamento do flash gera uma superexposição no lado esquerdo da imagem e subexposição no direito. Assim o fotógrafo utiliza a iluminação e o contraste entre áreas claras e escuras para esconder ou revelar o corpo da atriz, acrescentando ainda mais erotismo à cena.

O contraste também é presença constante nas fotos do *corpus*. Observando a tabela, é possível perceber três ocorrências onde o fotógrafo optou por abrir mão desta técnica. Nos retratos de Cecil Beaton e Rudolf Nureyev (Figura 03), Sharon Tate e Roman Polanski (Figura 09) e Man Ray (Figura 07).

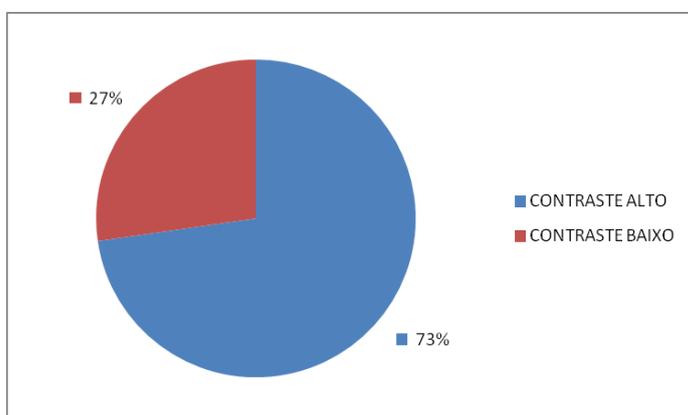


Gráfico 2 - Contraste

Em dois deles há a ocorrência de mais de um motivo na foto, o que pode justificar a iluminação difusa na medida em que há um afastamento natural do flash para que se consiga uma maior cobertura da luz na imagem. Nestas duas ocorrências é possível afirmar que a difusão e o baixo contraste aconteceram por acaso, mais devido a limitações técnicas do que escolhas conscientes do fotógrafo. No entanto, o retrato de John Lennon e Paul McCartney (Figura 02) também contém dois objetos e mesmo assim mantém o alto contraste característico. Notemos, porém, que a luz incidente está

posicionada acima dos músicos e bem próxima, o que fica evidente pela área menos iluminada próxima a ponta nos dedos de Lennon, e a superexposição perceptível no rosto de ambos. No caso de Man Ray, podemos apenas conjecturar que Bailey fez uma opção técnica, na medida em que a textura da pele do artista aparenta ser um dos destaques da imagem.

Outro ponto determinante no estilo de Bailey é o olhar direto do fotografado para a lente. Este, aliás, divide o segundo lugar na lista de recorrências no *corpus* com a luz de fundo, acontecendo em dez das onze fotos analisadas. Ao encarar a lente, o fotografado encara o espectador, colocando-o em uma posição de confrontação e, por consequência, em um estado de atenção maior em relação à imagem. Neste item é possível observar que Bailey pouco interfere nas escolhas de seus retratados, visto que a naturalidade com que as expressões faciais se apresentam, demonstra familiaridade dos mesmos com a atitude registrada.

A única ocorrência em que o retratado não estava olhando diretamente para a câmera, se dá no retrato de Jean Shrimpton (Figura 05). Esta imagem também guarda outra característica incomum ao estilo de Bailey, a posição da câmera em *contra-plongée*. Por fotografar com câmeras de médio e grande formato seu equipamento é bastante pesado, determinando que o utilize fixo em um tripé, normalmente com a lente reta e variando a posição do objeto em relação a ele mais do que o contrário. Vale ressaltar que Jean Shrimpton e David Bailey foram amantes e o fotógrafo a idolatrava desde seu primeiro encontro.

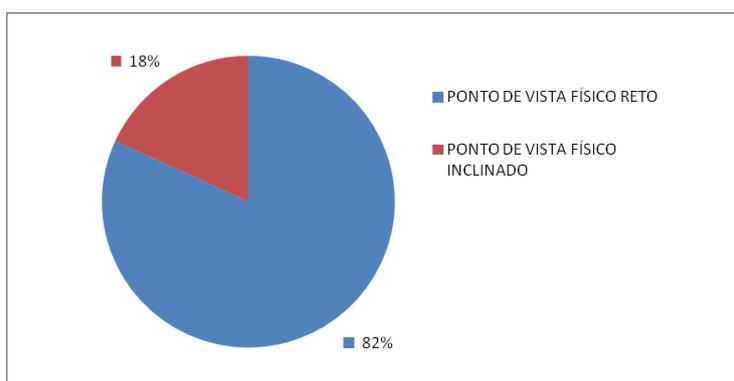


Gráfico 3 - Ponto de Vista Físico

Nesta icônica fotografia fica evidente que Bailey buscava endear a modelo. A superexposição verificada na imagem suprime possíveis marcas e defeitos na pele de Shrimpton, conferindo um ar divino a modelo. Seu cabelo naturalmente ruivo assume

tons escuros próximos aos padrões gregos de beleza. Por fim, Bailey direciona seu olhar a um ponto que não a lente e sim algo alheio ao conhecimento do espectador e fotografa de baixo para cima, criando a ilusão de alguém superior, mítico.

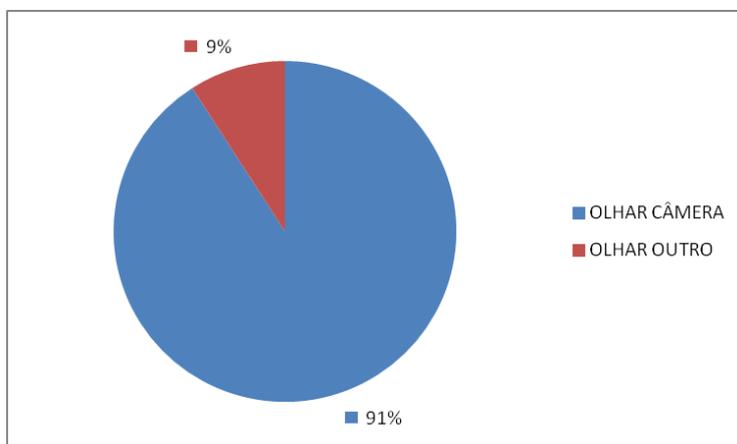


Gráfico 4 - Olhar

O ponto de vista físico, aliás, só será alterado mais uma vez ao longo do *corpus*. No retrato de Andy Warhol (Figura 04), onde Bailey optou por enquadrá-lo bem próximo a lente e de cima, distorcendo os cantos da foto e criando um efeito olho-de-peixe na imagem. Estas duas imagens onde o ponto de vista físico difere das demais evidenciam que, apesar da recorrência, a posição da lente não exerce influência direta na construção do estilo de Bailey, mas afeta outro fator, este sim decisivo, a regra dos terços.

Em primeiro lugar, ocorrendo em todas as imagens do *corpus*, está o uso da regra dos terços. Identificaram-se pontos de relevância nos onze retratos do extrato, o que é surpreendente visto que em mais de uma entrevista¹¹ Bailey demonstra desapego ao uso das regras de composição. Sabendo disto, buscou-se algum tipo de relação entre os onze retratos analisados que evidenciasse a coincidência em detrimento do uso proposital da regra. Foi possível observar que a proporção 1:1 do negativo 6X6cm, presente em nove das onze imagens, aliado à recorrente centralização do objeto na imagem, naturalmente

¹¹ Links para entrevistas: <<http://www.professionalphotographer.co.uk/Magazine/Latest-Issue/Exclusive-Interview-with-David-Bailey>> Acesso em: 12 de Nov. 2013; <<http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2012-01/20/david-bailey-interview>> Acesso em: 12 de Nov. 2013

coloca o assunto em algum ponto de interesse ou, cercado por estes.

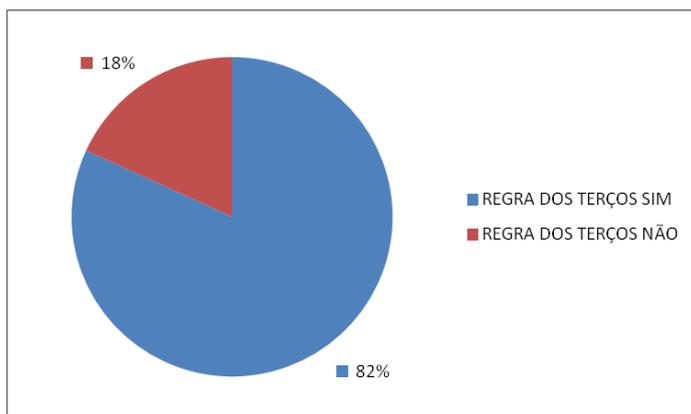


Gráfico 5 - Regra dos Terços

Os dois retratos restantes, em formato 8x10pol, também centralizam e preenchem o enquadramento com o retratado e, obviamente, também o coloca em um ponto de interesse. Ou seja, por mais recorrente que seja, a regra dos terços não pode ser eleita como fator determinante construção do estilo de Bailey.

Sobre o fator nitidez, observaram-se sete imagens contendo nitidez total, ou seja, a imagem está completamente em foco, e quatro com nitidez parcial, onde apenas um dos planos está em foco.

Em todos os casos os modelos eram homens e posavam sozinhos sendo eles Mick Jagger (Figura 01), Andy Warhol (Figura 04), Jack Nicholson (Figura 04) e no autorretrato, David Bailey (Figura 11).

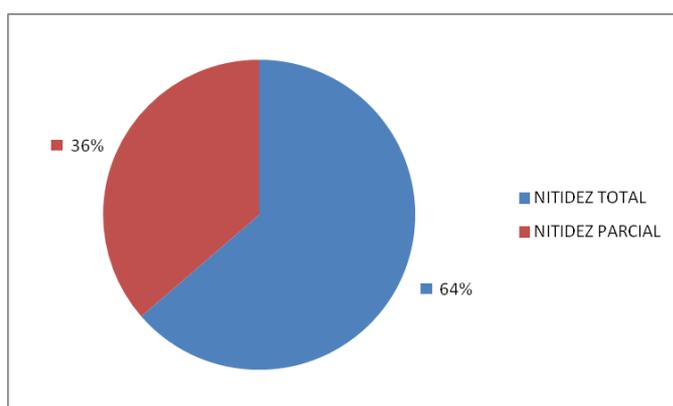


Gráfico 6- Nitidez

É notório que Bailey mantinha uma relação muito próxima com os três retratados. Jagger foi padrinho em seu primeiro casamento, Nicholson é padrinho de seu filho e Warhol tornou-se um grande amigo de Bailey. Além disso, é importante ressaltar

que Bailey sofre de dislexia e desconhecia a existência da doença à época da execução destes retratos, exceto por ocasião do autorretrato.

Por último, nas quatro imagens Bailey opta pelo enquadramento fechado. Isto demanda que o modelo aproxime-se da câmera, ou vice-versa, dado que a lente era fixa, portanto sem *zoom*. Reduzindo a distância, diminuimos a profundidade de campo, desfocando gradualmente o que não estiver no plano de foco. Esse efeito pode ser reduzido ou eliminado fechando-se a abertura da lente e compensando a menor captação de luz com o aumento no tempo de exposição ou da potência do flash. Ocorre que há pelo menos mais dois retratos com enquadramento semelhante e nitidez total - Michael Caine (Figura 06) e Ray Man (Figura 07) -, além das outras cinco fotos presentes no *corpus*, o que leva a crer que Bailey meramente esqueceu-se de diminuir a abertura do diafragma da lente. Portanto, a nitidez em todos os planos pode ser considerada como parte importante da construção de seu estilo.

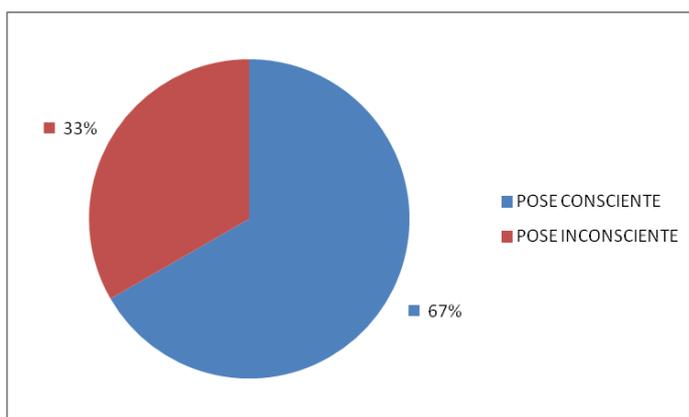


Gráfico 7 - Pose

A análise da pose nos traz um dado interessante. Dada a existência de um autorretrato no *corpus*, é possível dizer que esta foto tem direção consciente e inconsciente. Assim, temos um extrato onde em sete imagens existe direção consciente do fotógrafo e cinco, ao invés de quatro, onde a direção pode ser considerada menos direta, ficando a cargo do retratado determinar como se portará diante da câmera. A direção de Bailey é evidenciada principalmente nos retratos de Jean Shrimpton e Jane Birkin, na medida em que as modelos estão claramente posicionadas seguindo as orientações de Bailey, bem como no retrato de John Lennon e Paul McCartney, onde a simetria entre os dois denuncia que aquela pose foi solicitada aos músicos. Já no retrato de Michael Caine, essa direção é menos evidente, porém perceptível pela posição da

cabeça inclinada, para frente e para baixo, técnica utilizada para esconder as dobras naturais da pele do pescoço, esticando-o.

Isso não ocorre nos retratos de Andy Warhol ou de Jack Nicholson, onde a naturalidade se impõe sobre a direção do fotógrafo. Cabe ressaltar que o autorretrato de Bailey é paradoxal quanto a este ponto, pois a direção parte tanto do fotógrafo como do fotografado, não sendo possível determinar qual das duas partes exerce mais influência na construção dessa imagem. A pose consciente ou inconsciente não é determinante na construção do estilo, mas mostra-se fundamental na obra de Bailey. De certa forma, é possível estender o paradoxo do autorretrato à obra de David Bailey como um todo, na qual fotógrafo e fotografado trabalham em conjunto na construção da imagem.

5.2 PUNCTUM: O ELEMENTO ALÉM DO OPERATOR

Após a análise dos 11 retratos que compõem o corpus deste trabalho, podemos afirmar que algumas características técnicas, apresentadas anteriormente, são preponderantes na construção do estilo de Bailey, mas não essenciais. É evidente que Bailey utiliza a técnica, o *Studium*, como assinatura de seu estilo e elemento unificador da obra. No entanto, a diversidade de motivos, poses e variações evidencia que o *Punctum* do fotógrafo se constrói em outro momento que não necessariamente depende das escolhas técnicas. Demonstramos que dentre os fatores analisados relevantes à obra de Bailey, iluminação, nitidez, contraste, regra dos terços e o olhar exercem papéis importantes na formação do estilo. Dito isto, faz-se necessário retornar às análises e recuperar um dado importante, o mais importante, a atitude. Construída a partir da interação entre fotógrafo e retratado, a atitude tem relação indireta com a pose e é nela que está contido o *Punctum*. Diz respeito ao sentimento transmitido pela imagem observada e, dado seu caráter subjetivo, torna-se imensurável e por isto não é descrita na tabela de análise (Anexo 01).

É possível provocar reações e instigar sentimentos de várias maneiras. A iluminação cênica, pose e composição são as mais evidentes. Entretanto, o uso de elementos representativos comuns ao imaginário popular também pode ser o elemento

desencadeador de tais sensações. Disdéri já fazia isto quando fantasiava seus modelos para representá-los conforme bem entendesse e imprimir sentido nas representações criadas para seus clientes. Por mais que Bailey isole seus retratados utilizando o fundo branco, ele também lança mão desse artifício na composição de suas imagens. O cigarro de Michael Caine, a bengala de Man Ray ou o casaco de peles de Mick Jagger, são exemplos de figurinos presentes na imagem com o intuito de atrair a atenção do *Spectator*. Bailey, intencionalmente lança mão destes símbolos, objetivando atribuir-lhes o sentido de *Punctum*.

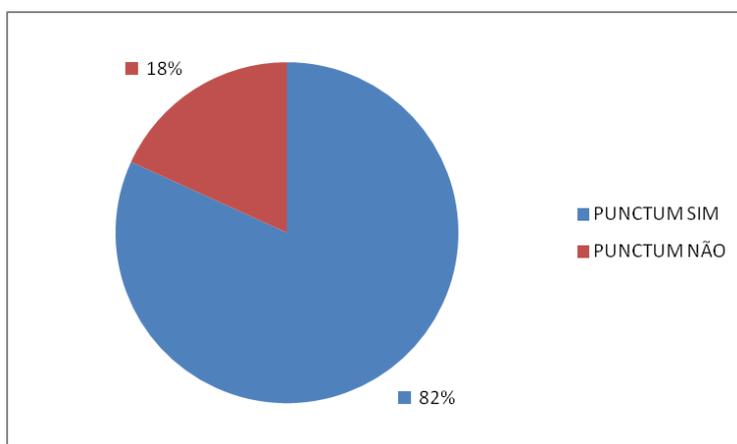


Gráfico 8 - Punctum

Esta técnica o acompanha desde seu mais relevante editorial para a revista *Vogue*, *Young Ideas Goes West*. Neste ensaio, Bailey fotografa Jean Shrimpton pelas ruas de Nova Iorque, de um modo nunca antes visto nas revistas de moda. Utilizando uma aproximação semelhante à *Nouvelle Vague* francesa, o casal abandona o *briefing* e vai às ruas atrás do realismo oferecido pela poluição visual da metrópole. O editorial, além de alçar o fotógrafo definitivamente ao sucesso, contém uma peculiaridade: em todas as fotos a modelo aparece acompanhada de um ursinho de pelúcia. Este urso ora estava em suas mãos, ora em algum ponto estratégico da composição. De fato, o uso intencional do urso como elemento unificador do conjunto, trespassou seu objetivo primário, vindo a tornar-se o *Punctum* daquela série, tocando milhões de pessoas ao redor do mundo. Ao que tudo indica, Bailey tenta beber da mesma fonte quando introduz elementos inusitados em suas fotografias, pois, como dito anteriormente, determinados símbolos tendem a causar reações previsíveis no *Spectator*, o que não garante que ali se encerre o *Punctum* da composição. Pelo contrário.

Segundo Roland Barthes (1980) o *Punctum* possui algumas características notáveis como sua força de expansão, a qual leva o espectador a enxergar além do que está obviamente representado na imagem. Além disso, o autor é incisivo ao declarar que o *Punctum* independe da vontade do *Operator*, sendo necessariamente um elemento alheio ao seu controle. Por fim, postula que o *Punctum* é aquilo que o *Spectator* acrescenta a foto e na verdade já está lá, ou seja, o sentido particular de cada um sobre o significado daqueles símbolos.

Logo, definidas as propriedades que caracterizam o *Punctum*, podemos afirmar ser possível buscá-lo nos retratos de Bailey esquadrinhando o *corpus* atrás de elementos que contenham ao menos dois destes três aspectos. Haja vista que sentimentos e reações variam de pessoa para pessoa, é importante frisar que esta análise é de caráter subjetivo, sendo a determinação *Punctum* baseada apenas em minhas observações enquanto *Spectator*.

5.3 PUNCTUM NO RETRATO DE DAVID BAILEY

No retrato 01 (Mick Jagger, 1964), há ocorrência de *Punctum*. A escolha de Mick Jagger como primeira imagem do *corpus* se deu justamente por esta ter sido a primeira foto em que Bailey utilizou as técnicas de iluminação e enquadramento características de seu estilo. Como elemento inusitado, Bailey veste Jagger com um casaco de peles. Neste caso, observou-se que o *Punctum* coincidiu com a vontade do fotógrafo, porém, de uma maneira alheia à sua vontade. Os pelos desalinhados do casaco emolduram o olho de Jagger gerando certo desconforto ao mesmo tempo em que deixam o espectador em dúvida houve intenção deliberada ou aconteceu por acaso.

No retrato 02 (John Lennon e Paul McCartney, 1965), também há ocorrência de *Punctum*. Em 1965, a banda The Beatles vivia o auge do estrelato. Seus líderes, Lennon e McCartney, ainda eram muito próximos e o clima fraternal proporcionado pela pose deixa isto bem claro. É interessante notar que graças à composição e ao contraste, os corpos dos artistas fundem-se em um só, levando ao extremo o conceito de união. O *Punctum*, entretanto, passa ao largo desta fusão. Ao observar o retrato pela primeira vez,

chamou-me a atenção o tamanho desproporcional das mãos de Lennon. A distorção é resultante da perspectiva e posicionamento dos modelos e não me leva a reflexão alguma, mas acaba por denunciar o *Punctum*: as unhas da mão esquerda de Lennon, muito mais compridas que as da mão direita, em especial a do dedo indicador. Lennon se esquecera de cortá-las ou isto fazia parte de seu estilo pessoal?

Tal qual os dois primeiros, no retrato 03 (Cecil Beaton e Rudolf Nureyev, 1965) há *Punctum*. Neste retrato do fotógrafo Cecil Beaton e do bailarino Rudolf Nureyev, Bailey utilizou a mesma abordagem da imagem de John Lennon e Paul McCartney. Posicionando um atrás do outro, novamente há um sentimento de confiança implícito na imagem. O *Punctum* neste caso encerra-se nas mãos de Beaton, as quais não tocam os ombros de Nureyev, mas aparentam movimentarem-se como se o fossem. Não se sabe se isto foi uma escolha deliberada ou se ocorreu por acaso, entre uma troca de pose e outra.

Já no retrato 04 (Andy Warhol, 1965), não há *Punctum*. O ícone máximo da Pop Art revela-se a Bailey em toda sua irreverência e escárnio. Warhol parodia as modelos femininas, imitando-as de uma forma hiperbólica. Por maior que seja a força desta imagem, não há nenhum elemento que caracterize a presença de *Punctum* segundo a teoria de Roland Barthes (1980).

Como visto anteriormente, no retrato 05 (Jean Shrimpton, 1965), Bailey modifica sua técnica e transforma Jean Shrimpton em uma deusa grega. O *Punctum* desta imagem está no olhar da modelo. Voltado para um ponto distante, Shrimpton parece estar hipnotizada. Não se sabe o que ela está olhando nem porque o faz, colocando o espectador em uma posição desconfortável em relação a ela, e curiosa no que se refere ao ponto desconhecido.

Tal qual na imagem de Andy Warhol, no retrato 06 (Michael Caine, 1965) não foi verificada a ocorrência de *Punctum*. Apesar da nítida intenção de Bailey em utilizar o cigarro com a finalidade de produzi-lo conscientemente.

O retrato 07 (Man Ray, 1968) é outro exemplo onde fica clara a intenção de Bailey em forçar a ocorrência do *Punctum*, a partir da introdução de um elemento inusitado em cena. Neste caso, podemos identificar a bengala na altura da cabeça como sendo este elemento inusitado. Porém, não é nele que se encerra o *Punctum*, mas sim na gravata de Ray, que na verdade não passa de uma tira de cetim. Ora, um idoso e sua bengala é algo

trivial. Mas porque este homem estaria usando uma tira de cetim como gravata? É este detalhe que nos tira o conforto, nos leva além da representação.

O retrato 08 (Jane Birkin, 1969) é outro caso onde Bailey foge de seu estilo ao suprimir a iluminação de fundo e modificar a posição da luz incidente. Além disso, Bailey acrescenta movimento a imagem ao utilizar um ventilador para esvoaçar o cabelo da modelo. Sua nudez deve ser explicada contextualmente. Em 1969 Birkin em parceria com Serge Gainsbourg, havia chocado o mundo com a música *Je t'aime... moi non plus*¹², de forte conteúdo erótico e proibida em mais de trinta países. No entanto, o *Punctum* não está no tórax de Birkin, seu cabelo ou na pose defensiva, mas sim na chave presa ao cordão de metal. Esta chave serve a que propósito? Que portas ela abriria? É a chave que transcende a composição. Podemos questionar o valor desta chave como *Punctum*, dado que sua existência na imagem é claramente intencional e não obra do acaso. Há de se compreender, porém, que a intencionalidade da composição não está no pingente e sim no esquema de iluminação e mais explicitamente, na pose e nudez de Birkin. A chave como elemento acessório, secundário, rouba a cena e torna-se o centro da imagem.

No retrato 09 (Sharon Tate e Roman Polanski, 1969) Bailey retorna a seu estilo característico de iluminação. Novamente nos deparamos com a nudez no trabalho do fotógrafo, indicando os rumos que sua carreira tomaria a partir da década de 1970. Para encontrar o *Punctum*, também faz-se necessário a contextualização da imagem. Sharon Tate estava grávida e, meses depois, a quinze dias do parto, fora assassinada a facadas pelos seguidores de Charles Manson¹³ em uma das maiores tragédias da história moderna. Não há como separar essas duas informações da imagem. O abraço carinhoso e o olhar sereno do casal contrastam com tamanha violência. E o *Punctum*? Este se encontra no seio de Tate. O seio que muitas vezes recebe uma conotação erótica, neste caso representa a maternidade interrompida, remetendo o espectador a esta história de amor e seu cruel desfecho.

¹² A letra de "Je t'aime... moi non plus" é um diálogo entre dois amantes durante um encontro sexual. "Eu vou e venho, entre suas partes íntimas", "Você é a onda, eu a ilha nua" e "O amor físico é sem sentido" são alguns trechos da canção. Fonte: <http://contextolivres.blogspot.com.br/2010/09/historia-da-musica-je-taime-moi-non-plus.html>

¹³ Charles Manson liderou uma seita chamada The Family, a qual cometeu uma série de assassinatos em Los Angeles em 1969. No mais notório, conhecido como caso Tate-Labianca, seis membros da seita invadiram a casa onde se encontrava Sharon Tate e mais quatro pessoas, assassinando-os brutalmente. Manson foi condenado a prisão perpétua e encontra-se recluso na Penitenciária Estadual de Corcoran, Califórnia. Fonte: <http://www.cielodrive.com/sharon-tate.php>

Em contraste com a imagem anterior, no retrato 10 (Jack Nicholson, 1984), vemos o ator em um momento de euforia. Sua expressão, seu sorriso, tudo indica que Nicholson está em êxtase. Qual a causa de tanta felicidade? Estaria Nicholson atuando ou simplesmente rindo de alguma piada contada por Bailey? É nesta dúvida, neste questionamento que a foto coloca ao espectador, que encontramos o *Punctum*.

Por último, retrato 11 (David Bailey, 2001), o autorretrato. Por natureza, a profissão de fotógrafo implica que você estará muito mais vezes atrás da câmera do que à frente da mesma. Posar é algo incomum e posar para si mesmo mais ainda. O autorretrato implica que o fotógrafo seja ao mesmo tempo *Operator* e *Spectrum*, dirigindo a si mesmo, julgando a si próprio. Este processo exclusivamente mental, dado que o fotógrafo não enxerga-se durante a produção da foto, torna o autorretrato uma das fotografias mais difíceis de serem executadas.

Neste retrato David Bailey entrega-se duplamente. O olhar contundente, postura e inclinação do rosto, apresentam o fotógrafo David Bailey, técnico, aplicado e detalhista. Ao mesmo tempo, o cabelo desgrenhado, sobrancelhas bagunçadas, trajas comuns e expressão carrancuda, denunciam o homem David Bailey, simples, desapegado e objetivo. Homem e fotógrafo apresentam-se ao mesmo tempo, unidos em uma mesma imagem. Seu olhar é o *Punctum* que desconforta o observador e confunde os três agentes da fotografia de Barthes (1980), *Operator*, *Spectrum* e *Spectator*. Ao entregar-se por completo, já não conseguimos separar o *Operator* do *Spectrum*. Em paralelo ao encarar o observador da mesma forma com que encara seus modelos, o fotógrafo ilude o observador. Vemos o homem e o homem também nos vê, apreciamos o fotógrafo e somos apreciados por ele. Nesta imagem somos *Spectator* e também somos *Spectrum*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável como os primeiros anos de Bailey predizem sua personalidade e refletem-se em sua carreira. O fato de ter abandonado a escola para auto-educar-se com apenas 15 anos comprova sua rebeldia como profissional e aversão aos procedimentos padronizados. Esse comportamento fica explícito em diversas entrevistas, nas quais Bailey procura contrariar o entrevistador, mesmo que isso represente cair em contradição. Talvez por isto haja tanta identificação do estilo do fotógrafo com o período dos *Swinging Sixties*, demonstrando que esta rebeldia é também seu maior trunfo criativo. O desapego às regras, ou desinteresse, torna sua composição única e imprevisível tal qual o comportamento dos jovens da década de 1960. Além disso, como disléxico Bailey tem dificuldades de leitura e aprendizado e, talvez por isso, o fotógrafo tenha deixado de lado o estudo mais aprofundado da técnica fotográfica para focar-se em captar a essência do retratado.

A técnica aparentemente é colocada em segundo plano na constituição de suas imagens. Bailey em momento algum demonstra apreço pelas regras de composição como a dos terços, ou grandes inovações na questão da iluminação. Também não há um padrão no que tange a profundidade de campo e o contraste varia conforme suas limitações técnicas no momento do retrato. As únicas preocupações evidentes do fotógrafo parecem ser o preto-e-branco, enquadramento preenchendo grande área do fotograma e o olhar fixo na lente. Mesmo assim Bailey experimenta variações deste último em dois dos onze retratos analisados.

Por outro lado, a obra de Bailey só se constitui pela repetição destes elementos técnicos observados na análise. Não fosse a técnica comum a quase todos seus retratos, seria complexo unificar seu trabalho dada a imprevisibilidade de suas composições, reações e sentimentos revelados pelas imagens.

Ao mesmo tempo, essa imprevisibilidade mostrou-se responsável por manter seu estilo vivo há 50 anos, afastando-o dos três perigos do estilo: a vanguarda, pois não há grandes inovações em sua fotografia; o plágio já que foi o pioneiro no processo; e a repetição por abordar cada retrato de maneira única. Isto fica evidente na análise do

corpus da pesquisa, onde é possível perceber que mesmo com tamanha repetição técnica, cada imagem se apresenta inteiramente diferente da anterior.

Além disso, observou-se que Bailey tem por hábito a utilização de elementos inusitados em suas composições, na tentativa de enriquecê-las e gerar um *Punctum* de certa forma artificial, forçado. Porém, estes elementos mostraram-se meramente acessórios, corroborando com a teoria de Barthes, o qual diz que o *Punctum* é o elemento alheio ao fotógrafo, aquilo que ele não controla.

Sendo assim, pode-se concluir que o *Punctum* nos retratos de Bailey encontra-se no que seus fotografados adicionam a composição, seja um elemento físico, um sentimento ou uma história por trás da imagem, aliados a interação com o fotógrafo que tal qual um terapeuta, liberta o modelo para exprimir-se livremente, sem as amarras normalmente impostas pelos padrões e regras.

Bailey bate de frente com as cartilhas dos especialistas na boa fotografia, que por vezes parecem querer impor certas regras aos fotógrafos em termos de pose, enquadramento e por aí fora. Ao simplificar o processo de captura, Bailey restringe-se a corrigir o básico no modelo como postura e olhar, concentrando-se essencialmente em seu estilo livre de direção. Dessa forma, o fotógrafo executa suas fotos com extrema rapidez, utilizando pouquíssimas poses para alcançar o objetivo desejado e, por consequência, não deixando que o modelo se canse durante o processo. Esta sintonia com o retratado mostra-se determinante na tentativa de extrair o melhor do mesmo. Em síntese, seu trabalho consiste mais em deixá-lo à vontade para se expressar do que necessariamente construir uma composição previamente pensada.

David Bailey pode não compreender as centenas de regras que determinam o que é e o que não é uma boa fotografia, mas compreende que ela só acontece se houver uma via de mão dupla entre fotógrafo e retratado, *Operator* e *Spectrum*, agindo juntos no processo de construção da imagem. A valorização desta interação, mesmo que por vezes em detrimento da técnica ou do *briefing*, merece um aprofundamento maior não só de minha parte, mas por todo amante do retrato que sonha em construir uma carreira sólida neste campo da fotografia.

Compreender a personalidade do retratado, além de conferir 100% de exclusividade ao resultado, fortalece a imagem muito além do que o fotógrafo conseguiria por si só.

REFERÊNCIAS

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

BAILEY, DAVID. **'I was Young and foolish...': The truth behind David Bailey's legendary way with women**. The Independent, Londres, 28 de Fev. 2010. Profiles. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/i-was-young-and-foolish-the-truth-behind-david-baileys-legendary-way-with-women-1909500.html>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BASYE, Ali. **They took Manhattan and then fashion: The dynamic duo of Jean Shrimpton e David Bailey**. On this Day in Fashion. Seattle, 01 de Abr. 2013. Disponível em <<http://onthisdayinfashion.com/?p=12750>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

BUMPUS, Jessica. **The Shrimpton Story**. Vogue, Londres, 03 de Mar. 2010. News. Disponível em <<http://www.vogue.co.uk/news/2010/03/03/david-bailey-on-jean-shrimpton>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

CONEKIN, BECKY E. **Eugene Vernier and Vogue Models in Early "Swinging London": Creating the Fashionable Look of the 1960s**. WSQ: Women's Study Quarterly, Nova Iorque, v. 41, n. 1 e 2, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/wsq/v041/41.1-2.conekin.html>>. Acessado em: 05 de Out. 2013

DA SILVA, D. **Fotografias que revelam imagens da imigração: Pertencimento e gênero como faces identitárias**. 29 de Fev. 2008. 202 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – UNISINOS, São Leopoldo. 2008. Disponível em: <<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/fotografias%20que%20revelam.pdf>>. Acesso: 05 de Out. 2013.

DAWSON, Jeff. **So this fat little bloke from the East End is directing a film. Who does he think he is?** The Guardian, Londres, 26 de Fev. 1999. Film. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/1999/feb/26/features1>>. Acesso em: 04 de Out. 2013.

DIXON, Adrew-Graham. **David Bailey in conversation with Andrew Graham-Dixon**. Daily Telegraph, Londres, 04 de Abr. 2011. Art Photography. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8418600/David-Bailey-in-conversation-with-Andrew-Graham-Dixon.html>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=lang_pt&id=84ERMEgyezoC&oi=fnd&pg=PP11&dq=Gis%C3%A8le+Freund,+Usos+e+Fun%C3%A7%C3%B5es+no+s%C3%A9culo+&ots=vsxnSG7MjN&sig=yhultfS2H4c4c5Y927Me6rZvhPg>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FELICI, Javier Marzal. **Metodología de análisis de la fotografía**. Disponível em: <<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/METODOLOGIA%20ANALISIS%20FO TO%2023-11-2007.pdf>> Acesso em: 12 nov. 2013.

HEAF, Jonathan. **Icon: David Bailey**. GQ Magazine, Londres, 20 de Jan. 2012. Art. Disponível em: <<http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2012-01/20/david-bailey-interview>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

HIGGINS, Jackie. **Look**. Londres: Phaidon, 2010.

HUTCHINGS, Lucy. **Style File – Jean Shrimpton**. Vogue, Londres, 24 de Jan. 2012. People and Parties. Disponível em: <<http://www.vogue.co.uk/spy/celebrity-photos/2012/01/23/jean-shrimpton-style-file>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

MUSTON, Samuel. **My Secret Life: David Bailey, photographer, 72**. The Independent, Londres, 25 de Set. 2010. Profiles. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/my-secret-life-david-bailey-photographer-72-2086590.html>>. Acesso em: 12. Nov. 2013.

PRÄKEL, David. **Black And White**. Lausanne: AVA Publishing SA.

GANDEE, Charles. **Biography**. PDN Gallery, Londres, 2000. Legends. Disponível em <<http://pdngallery.com/legends/bailey/bio.shtml>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

RECORD, Daily. **David Bailey reveals real story behind TV drama based on his relationship with Jean Shrimpton**. Daily Record, Londres, 26 de Jan. 2012.

Celebrity News. Disponível em:

<<http://www.dailyrecord.co.uk/entertainment/celebrity/david-bailey-reveals-real-story-1114949>>. Acessado em 12. Nov. 2013.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne. Um retorno a *Câmara Clara*: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 116-128.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: Perda e Permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

VALOIS, Carla. **David Bailey ganha mega retrospectiva em Londres; saiba mais sobre esse ícone**. FFW, São Paulo, 06 de Set. 2013. Disponível em <<http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-a-historia-atraves-das-lentes-de-david-bailey/>>. Acesso em: 12 de Nov. 2013.

VOGUEPEDIA, Vogue Magazine. Photographers: David Bailey. Londres, 2012. Disponível em: <http://www.vogue.com/voguepedia/David_Bailey>. Acessado em: 05 de Out. 2013

